

Jacob Burckhardt

# universul lui rubens



Editura Meridiane

**Universul  
lui  
Rubens**

**Biblioteca de artă**  
**Biografii. Memorii. Eseuri.**

**JACOB BURCKHARDT**  
*Erinnerungen aus Rubens*  
Herausgegeben von Heinrich Wölfflin  
Berlin und Leipzig, 1934

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română  
sunt rezervate Editurii Meridiane

Jacob Burckhardt

# **universul lui rubens**

cu o introducere de Heinrich Wölfflin

Traducere, indice și postfață de :

CRISTINA PETRESCU

EDITURA MERIDIANE  
BUCUREȘTI, 1978



## **Notă**

cu privire la ediția în limba română

Ținînd seama că această lucrare a lui Iacob Burckhardt (*Erinnerungen aus Rubens* — Amintiri despre Rubens) reprezintă în fapt o privire de ansamblu foarte cuprinzătoare asupra personalității artistice a pictorului, editura a adoptat pentru ediția românească titlul „Universul lui Rubens“.

Notele numerotate aparțin autorului.

Notele însemnate cu asterisc sînt ale traducătorului.

Pe coperta I :

RUBENS

*Autoportret*

Firenze, Uffizi

Pe coperta IV :

Iacob Burckhardt

„Universul lui Rubens“ face parte din lucrările târzii, care, respectându-se dorința expresă a lui Burckhardt, au fost date publicității — întocmai ca și „Contribuțiile“ — după moartea lui <sup>1</sup>. Deși acest mic volum pare a fi stingher în opera lui Burckhardt, el nu a constituit o sur-

---

<sup>1</sup> Iacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel, Lendorff, 1898 (editorul nenominalizat a fost H. Trog). A doua ediție de asemenea în 1898, a treia în 1918, la editura Schwabe, Basel. — O ediție ilustrată a apărut în 1928 în editura A. Kröner, Leipzig, îngrijită de H. Kauffmann, cu postfață și note.

Despre epoca conceperii, manuscrisul nu dă nici o informație. În forma sa exterioară nu se deosebește de „Contribuții“ și de „Marginale“, dar în orice caz a fost realizat înainte de 1898. Baza textului o constituie cuprinzătoarele părți referitoare la Rubens din caietele editate de Kolleg („Arta mai nouă de la 1550“, Arhiva 156, II), cu multe adaosuri ulterioare în cerneală violetă, care se folosește, după observația lui F. Stähelin, de la 1885. După aceasta a urmat o compunere a materialului, în fraze creionate, după o schemă de organizare care se suprapune, aproximativ dar nu deplin, cu cea definitivă (Arhiva 166); explicații neîntrerupte cu Fromentin, expresia verbală plină de temperament și foarte liberă (de pildă Andromeda de la Berlin, este denumită „Trutschel îndopată“). În scrierea curată dispăre apoi critica personală iar limba este adusă la nivelul ambianței sociale. Demnă de remarcat este o anumită suprapunere a textului cu conferința despre pictura narativă din 11 noiembrie 1884 (vol. XIV, 301 și urm.), dată care

priză pentru prieteni și discipoli. Fără îndoială că temele istoriei artei italiene domină aproape în întregime producția literară a lui Burckhardt, însă ar fi inexact să tragem din aceasta o concluzie asupra preocupărilor sale artistice în general. O privire cât de fugară asupra manuscriselor arată că nu a rămas dator cu nimic lumii nordice. Fără îndoială însă că din limitele acestei lumi nordice cel mai apropiat i-a fost artistul care, fără a renunța la sine, a fost cel mai puternic saturat de cultură romană : Rubens. La Rembrandt n-a avut acces.

Asupra tinărului Burckhardt arta lui Rubens a exercitat un efect incendiar. Deși marelui pictor flamand nu i-au lipsit niciodată admiratorii, ba chiar cei entuziaști, se înțelege totuși că într-o epocă a cultului lui Rafael, a rămas puțin loc pentru Rubens. Burckhardt a afirmat pe bună dreptate în „Opere de artă ale orașelor belgiene“ (1842) : „În general, Rubens nu este apreciat cum se cuvine, se aplică pur și simplu creațiilor sale o unitate de măsură conformă, poate, tablourilor lui Rafael, și se aud plângeri privitoare la modul lipsit de puritate în care reprezintă corpul omenesc și la fantezia lui vulgară“ — și totuși el are ceva mai presus de toți pictorii : „înfățișarea vieții în plenitudinea ei, în particular, și aceea a momentului înfățișat, în general“ (vezi volumul I, 153, din ediția aceasta). Cu aceeași neschimbată mentalitate, bătrînul Burckhardt îi recunoaște, după ce între timp se transformase și aprecierea generală mult în favoarea lui Rubens, necondiționata „superioritate în imperiul actualității“. Chiar și cu rezerva că Rubens nu poate avea nici în cazul cel mai bun idealitatea lui Leonardo, Rafael și Fra Barlommeo (Conceptul la „Amintiri despre Rubens“, Arhiva 166), el este totuși neîndoielnic maestrul trupului în mișcare și al unei narațiuni în stare să fixeze dintr-o trăsătură întâmplările cele mai bogate. Aceasta presupune existența 6

unei forțe de viziune care se învecinează cu miraculosul și care a stimulat mereu puternicul simț plastic al lui Burckhardt. Schițele colorate ale tablourilor care lasă să se vadă direct procesul de creație au fost retrăite de el cu o participare aproape pătimașă.

Omul matur a înțeles și elementul canonic, care străbate de la bun început aceste viziuni. De ce dau tablourile lui Rubens o asemenea impresie de liniște? Pentru că fantezia artistică este o fantezie stăpînită. Cu „vehemența” simplă nu s-ar fi ajuns aici la nimic. „Imensa sarcină dublă” consta în inventivitatea vie, în redare pe de o parte și în presimțirea unor canoane ce i-ar sluji ca limite, pe de altă parte. Burckhardt găsește acest element canonic în mînuirea din plin a unor „echivalențe” cu efecte simetrice, care nu aduc numai valori coloristice și formale, lumini și umbre, ci și accente optice și ideale într-un echilibru oarecare. El știe desigur că acesta nu e un bun special al artei lui Rubens, dar în legătură cu procesul cel mai viu, ba chiar cel mai violent, se ajunge la efecte singulare. „Bătălia amazoanelor” de la München era tabloul lui preferat și exemplul principal la care revenea mereu și în ceea ce spunea.

Totuși, cine și-ar fi îngăduit să vadă în Rubens numai pictorul narativ? Lîngă zgomotosul Rubens exista și un Rubens tăcut și poate că accentele cele mai personale ale lui Burckhardt se aud atunci cînd vorbește de acesta din urmă, despre tablourile unei existențe care respiră liniștit și fericirea senină a celui care le-a pictat, despre „minunatele asociații de idei între mări, fluvii și izvoare ale pustietății, animale puternice și frumusețea femeii goale”, așa cum apar în mitologiile și înainte de toate în peisajele sale — încîntarea lui Burckhardt începînd din tinerețe — cu adierile lor blînde și umede, nori cu forme frumos alcătuite și cu „efectele minunate ale razelor soarelui răspîndite pînă departe”.

Se spune despre Rubens că ar fi „decorativ“. Dacă este așa, este în același sens în care putem spune și despre Rafael că a fost decorativ... În ceea ce privește reprezentarea frumuseții trupului femeiesc, pentru mulți o piatră de încercare, Rubens s-a descurcat în general ușor, și vorbea cu plăcere despre relația corp-costum, punându-și întrebarea cât de departe a mers intervenția decisivă a artistului în aceste lucruri<sup>2</sup>. Căutarea formei frumoase pretutindeni a considerat-o mai târziu ca o mărginire proprie tinereții lui : dacă pe vremuri se simțise respins de reprezentarea neconvingătoare a Sf. Francisc (la ultima împărtășanie a acestuia), mai târziu nu mai vorbește decât de tânărul sfânt „plin de spiritualitate“. Nici nu voia să audă că lui Rubens i-ar fi lipsit adâncimea psihologică, dar dacă Fromentin și mai mult Justi s-au exprimat defavorabil despre Rubens ca portretist el, în fapt n-a răspuns direct la aceasta, dar nici n-a lăsat vreo îndoială asupra părerii lui mai favorabile.

Problemele evoluției picturii la Rubens l-au preocupat mai puțin decât forma nepieritoare a artei sale, abia atunci începînd să se facă diferențierile mai precise între epoci, care astăzi ni se par firești. A notat fără îndoială că altarul Ildefonso din Viena era „mai de curînd“ considerat ca o lucrare tîrzie, însă fără a lua o poziție. La separarea operelor personale de cele ale școlii, el a fost în general bine sfătuit de propriul său instinct. Ciudată rămîne părerea lui despre grupul portretistic de la München al pictorului, cu Isabella Brant, pe care i-o contestă pur și simplu lui Rubens.

---

<sup>2</sup> În legătură cu aceasta se poate insera notarea unei mici întîmplări hazlii care-l făcea pe Burckhardt să ridă cu poftă. Cu prilejul ultimei sale vizite la Viena la Galeria Liechtenstein, el îi puse o asemenea întrebare soției custodelui care-l conducea, încît aceasta îl privi pieziș și apoi renunță să mai discute subiectul, cu următoarele cuvinte : „Ia lăsați-mă ! Sînteți o pramatie !“

Titlul „Amintiri despre Rubens“, care în vâdita sa modestie evocă „Însemnările marginale“, înlătură de la început toate pretențiile la o egală valorificare a materialului plastic și literar. Burckhardt a adunat cu multă trudă tot ce i-a fost accesibil și a realizat o privire de ansamblu, aproape deplin cuprinzătoare asupra tuturor lucrurilor mai importante, ceea ce este cu atât mai semnificativ cu cât, în mod curios, n-a avut marele catalog de tablouri comentat al lui Rooses (*L'oeuvre de P. P. Rubens*, 1886—1892) unde ar fi găsit totul strâns la un loc. Și pentru gravurile lui Rubens se referă la datele din „Istoria picturii“ a lui Woermann, fără a se întoarce la lucrarea fundamentală a lui Hyman, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens* (1879). Nici „Gravorii lui Rubens“ de Rosenberg (1893) nu este menționată.

Dintre toți scriitorii mai noi, desigur că cea mai mare impresie și bucurie i-a făcut-o Fromentin (*Les maîtres d'autrefois*, 1878). El îl citează de mai multe ori : „Fromentin cel plin de spirit și profund“. Cu critica de specialitate a omului de meserie, care vorbește ca pictor numai de lucrările originale, el evită să intre în concurență, dar în punctele hotăritoare, își păstrează intactă opinia proprie.

„Rubens“ este singura monografie a lui Burckhardt, despre un artist, dar bineînțeles — nu o biografie. Sînt observații sistematic ordonate asupra operei pictorului, dar în ceea ce privește punerea în lumină a unor intimități particulare, cum o cere o biografie sau cum o presupune, manifestă o timiditate de neînvins. Cu toate acestea se poate spune că în cazul lui Rubens nu l-a fascinat numai elementul estetic, ci în cel mai înalt grad și cel uman. El a admirat nu numai talentul și caracterul său inepuizabil, ci în egală măsură persoana, pe omul acela deplin liber, nestîngenit și totdeauna bun, care a fost Rubens. „Conștiința propriei sale ființe nobile și puternice trebuie să fi

9 făcut din el unul din muritorii cei mai privile-

giați". E puțin spus, când Burckhardt numește în frazele introductive, „un sentiment extrem de plăcut“ a-și actualiza personalitatea și viața lui Rubens — iar dacă undeva cuvîntul cu care se încheie un capitol din considerațiile asupra istoriei omenirii are valoare, atunci aceasta se întîmplă aici : a te menține accesibil pentru orice fel de măreție este una din puținele condiții sigure ale unei fericiri spirituale superioare.

HEINRICH WÖLFFLIN

**E**ste un sentiment extrem de plăcut să-ți reactualizezi personalitatea și viața lui Rubens; întâlnești în atâtea împrejurări fericire și bunătațe, cum se întâmplă la puțini din marii maeștri iar el este destul de bine cunoscut ca să ușureze posibilitatea unei aprecieri sigure. Conștiința propriei sale ființe nobile și puternice trebuie să fi făcut din el unul din muritorii cei mai privilegiați. Imperfecțiunea ține de tot ce este terestru, iar încercări au trecut și peste Rubens ; dar mărețul rezultat de ansamblu al vieții lui luminează retrospectiv toate detaliile în așa fel încît drumul vieții sale apare pe deplin firesc. El nu s-a întrerupt de timpuriu ca la Masaccio, Giorgione sau Rafael, iar pe de altă parte a fost scutit de vîrsta neputinței, cîte ceva din ceea ce a realizat mai măreț aparținînd tocmai ultimilor ani. Fără îndoială că favoruri de tot felul au însoțit de timpuriu această viață, dar nu toți ar fi știut să le utilizeze, să folosească oameni și împrejurări așa cum a făcut-o Rubens, probabil cu toată liniștea.

I-a dat viață o mamă excepțională (în 1577 la Siegen), de care a fost mai tîrziu foarte legat. Educația sa cea mai timpurie, în orice caz ani de zile la Köln, trebuie să fi fost adecvată, și

11 a fost dirijată mai ales de această mamă ; ser-



viciul de paj la Anvers în al patrusprezecelea, intrarea în atelierul unui artist în al cincisprezecelea, poate abea în al şaptesprezecelea an, sînt fapte ale căror consecinţe nu mai trebuiesc apreciate. Cu maestrul la care s-a oprit în cele din urmă, Otto Venius, facem cunoştinţă personal din tabloul de familie cam încărcat de la Luvru, care îl prezintă înconjurat de ai săi, la şevalet ; ca discipol al Italiei şi anume admirator al lui Correggio, îl defineşte tabloul important al logodnei sfintei Ecaterina din Galeria de la Bruxelles ; un serios spirit religios, dar în acelaşi timp o anumită lipsă de forţă a formelor şi caracterelor revelează mai ales tablourile din muzeul de la Anvers „Chemarea apostolului Matei“, „Copacul lui Zaheu“ etc.). Dar Otto Venius trebuie să fi făcut impresie discipolului şi prin personalitatea sa de om serios, plin de prestigiu şi manierat, cum era.

Fusese pictor de curte al învingătorului sudului Flandrei, Alessandro Farnese, şi ajunsese apoi în slujba acelei perechi princiare care guverna aici : a infantei Isabella Clara Eugenia (fiica lui Filip II) şi a arhiducelui Albert (fiul lui Maximilian II). Şi acum e atît de simplu de înţeles : cum l-a prezentat Otto Venius pe discipolul său „arhiducilor“ şi cum aceştia l-au recomandat pe strălucitul tînăr prinţului de Mantua, Vincenzo Gonzaga (1600). Dar în cei opt ani pe care i-a petrecut Rubens de atunci în slujba mantovană, îndeplinind sarcinile prinţului, n-a avut posibilitatea să cunoască numai Italia — mai ales Veneţia şi Roma — ci a însoţit (1603), în calitate de cavaler, o expediţie la curtea spaniolă. Deşi aceasta era stabilită în anii aceia la Valladolid, Rubens a putut să vadă cu siguranţă, încă de pe atunci, toate picturile de la Madrid şi din Escorial, printre altele creaţii majore ale lui Tiţian, cum Italia nu le avea.

În aceşti opt ani Rubens a devenit italian, cel puţin în măsura în care italiana i-a rămas pe viaţă limba preferată pentru corespondenţă. În 12

artă însă, indiferent cât de nemăsurat de mult se va mai fi adăugat aici la ceea ce învățase, el se manifestă de îndată ca un maestru independent lăuntric și devine o forță activă în Italia, mult superior tuturor celorlalți *fiamminghi* \* din vremea aceea. Se așează imediat cu toți ceilalți pictori renumiți la masă, ca și cum ar fi fost așternută în mod firesc și pentru el, și pictează aceleași teme ca ei. Ar fi putut rămîne foarte bine în sud și ar fi putut deveni regele pictorilor de acolo, dacă ar fi fost lăsat să trăiască. Cu excepția frescei a cultivat toate genurile curente pe atunci în Italia. Alături de copiii după alți maeștri, executate pentru ducele Vincenzo, a creat opere destinate altarului, unele mari și pline de forță, ca de exemplu pentru S. Croce în Gerusalemme din Roma, și aceasta încă din însărcinarea arhiducelui Albert; apoi Sfînta Treime cu familia Gonzaga păstrată în cîteva resturi impunătoare (Biblioteca din Mantua); cele trei picturi ale altarului principal de la Chiesa nuova din Roma, demonstrații timpurii de forță ale grandiosului său tip de sfînt, împreună cu o apoteoză a lui Grigore cel Mare, destinată aceleiași biserici și care a ajuns la Grenoble; pentru Sf. Ambrozie din Genova o impozantă circumcizie — și încă de pe acum (în jurul lui 1606) a primit aici și o comandă pentru o icoană de altar înfățișînd minunile sfîntului Ignațiu, despre care va mai fi vorba cu prilejul versiunii mult mai tîrzii de la Anvers. La Milano <sup>1</sup>, unde el și alții au desenat Cina cea de taină a lui Leonardo, a creat el însuși pentru un altar Cina ce se află astăzi la Brera, cu figurile în mărime naturală, care nu înfățișează ca cealaltă „Unus vestrum” \*\* ci chiar de pe acum cu desăvîrșita sa forță com-

---

\* Flamanzi. În limba italiană în original.

<sup>1</sup> Noi urmărim aici, fără a voi să decidem, o părere anterioară; după alții această „Cină” ar fi fost pictată abia la Anvers.

pozițională, așezarea sfintei Euharistii. Diferitelor redări ale Sf. Sebastian, pentru care se întrecea de mult întreaga Italie, el le-a opus acel frumos muribund prăbușindu-se între în-geri, care se poate vedea în Galeria Corsini, dar mai ales pe sfântul grandios, solitar și strălucitor din muzeul de la Berlin. Pe Sf. Ieronim îngenunchiat într-o peșteră, „o operă minunată de mînă proprie“, îl are Galeria din Dresda (unde se găsește, în mod atît de ciudat, alături de Sf. Ieronim al lui Van Dyck, un tablou de asemenea timpuriu al acestui nobil discipol din vremea aceea, întrucît seamăna cel mai mult cu maestrul său iar tabloul provine din chiar proprietatea maestrului). În „Rugăciunea penitentului“, Rubens a atins încă din timpul cînd se afla în Italia o culme, creîndu-l pe Sf. Francisc în timpul rugăciunii (gal. Pitti). Printre lucrările sale mitologice de atunci se găsește (Uffizi) un grup cu cele trei grații, temă pe care a reluat-o atît de strălucit în mai multe tablouri, și acel extrem de grațios tablou din Galeria Capitoliului : „Romulus și Remus cu lupoanca“, în care par a-și lua rămas bun ultimele tonuri ale paletei din Anvers pentru a face loc unui imperiu de libertate deplină a luminii și culorii și unei noi fantezii, zămisli-toare de fericire pură. Pentru moment, Rubens își aduce prinosul alegoricii timpului cu acele două replici (Dresda), cea a unui erou încoronat de victorie și cea a unui Hercule beat : „Acolo eroul care a învins voluptatea și beția, aici eroul care a căzut răpus de ambele“ ; de variantele mai tîrzii, mai ales ale primei teme, ne vom ocupa mai departe. Dar Rubens ar fi putut să ocupe fără îndoială foarte ușor o poziție puternică, pe o treaptă foarte înaltă, prin portretele sale, cu care făcuse la Genova un început atît de strălucit. După epoca în care manierismul mai izbutise să dea la iveală o mulțime de pictori de tablouri capabili, italieni celebri ai timpului fuseseră cuprinși de o ciudată frondă idealistă îndreptată împotriva întregii

picturi portretistice, în pofida dorinței serioase și continui a personajelor celor mai de vază de a se vedea înfățișați, și întocmai ca Van Dyck și Sustermans, mai târziu, Rubens pășise acum în golul acesta.

Dar mulțumită faptului că în general uneltele de pictat se găseau la îndemîna lui oriunde s-ar fi aflat, el a fost cel sortit să facă și începutul marelui portret ecvestru european din secolul XVII, cu prilejul primei sale călătorii în Spania : l-a pictat pe ducele de Lerma călare, într-o vreme cînd poate nu exista în toată țara un pictor care să fi izbutit ceva acceptabil în genul acesta. În plus, s-au mai născut atunci copia după Adam și Eva a lui Tițian și seria de capete ale apostolilor, ale căror copii sau reluări se pot întîlni în Palazzo Rospigliosi din Roma, și cel puțin aici Rubens a concurat în redarea caracterului și a expresiei cu mijloacele foarte vii ale picturii spaniole.

Cu toate acestea, Mantua, unde trebuia să se întoarcă mereu, a fost poate pentru el un mediu cu mult mai prielnic decît ar fi putut fi chiar Roma, Veneția sau Florența ; nu înăbușitor, ci stimulant. Se afla acolo, pe atunci încă neatinsă, Galeria casei de Gonzaga, cunoscută în toată lumea, care conținea opere de frunte din epoca de aur ale diferitelor școli italiene ; acolo, în Palazzo di Corte și Palazzo del Te, mai privea de pe pereți și bolte, mereu întreținute, lumea de fresce a lui Giulio Romano și a ajutoarelor sale. În prezența elevului plin de fan-tezie și neîncătușat al lui Rafael, probabil că Rubens a izbutit să se lămurească cit se depărtau, sau aveau să se depărteze odată, scopurile și mijloacele sale în redarea narațiunii, vastă și plină de mișcare, de cele ale lui Giulio, căci în această direcție nu-și relevase încă forțele. Cu toate acestea, luat în ansamblu, Giulio a fost poate — cu enorma sa producție narativă, mult prea bună pentru Mantua, — cel mai important dintre precursorii săi, și în forme sale frumoase de capete și trupuri mai

trăia destul din Rafael pentru a tulbura un tânăr maestru străin. Dar o voce lăuntrică trebuie să-i fi șoptit acestuia, destul de limpede încă de pe atunci, că el putea și avea să fie mai bogat, mai puternic, mînuitorul unui echilibru mai desăvîrșit al redării. Acest inepuizabil dar de inventivitate materială, artistic atît de puţin purificată, al lui Giulio, această lipsă de economie, de o deosebită importanţă în pictura monumentală, aglomerările de figuri, în paralelisme adesea foarte vizibile, repetiţiile motivelor trupeşti şi ale gesturilor, poziţiile rigide ale celor ce şed sau se reazimă, îngrămădirile lipsite de stil dintre straturile de nori şi partea superioară a trupurilor de zei, ba chiar şi convenţionalismul atelajelor de cai, oricît de sălbatice s-ar pretinde săriturile lor, toate acestea Rubens a fost în stare să le aprecieze de la bun început şi chiar prima frescă în formă de friză a lui Giulio, luată la întîmplare, i-a trădat indiferenţa acestuia faţă de orice armonie mai pură.

Cîte răfuieli tăcute, de felul acestora, cu arta italiană din trecut, nu trebuie să se fi petrecut înlăuntrul lui. Astfel, înainte de toate, cea cu lumea artei veneţiene, a cărei cunoaştere a fost atît de puţin folositoare altor nordici din vremea aceea. La Rubens nu se regăseşte mai tîrziu aproape nici o reminiscenţă directă, privitoare la lucruri şi forme izolate, de la Tiţian; cu toate acestea el a învăţat să vadă cu ochii lui<sup>2</sup>. Operele lui Tintoretto le-a găsit aşa cum se aflau încă multe dintre ele şi poate că o mare parte neîntunecate de umbrirea ulterioară, care le face astăzi în mare măsură greu de privit; însă trăsătura lor de neadevăr, de indiscreţie şi grosolănia multor compoziţii, tre-

---

<sup>2</sup> Din acele opere ale lui Tiţian pe care le-a cunoscut Rubens în Italia, probabil că cea mai mare impresie asupra lui a făcut-o Madona di Casa Pesaro, de la Frari, din Veneţia. Aici se face desigur abstracţie de copiile mai tîrzii, după Tiţian, despre care vom vorbi mai departe.

buie să i se fi părut supărătoare. Cea mai apropiată înrudire a simțit-o cu Paolo Veronese; aici se suprapuneau două temperamente și au existat tablouri care puteau fi revendicate de fiecare dintre ei, ca de pildă — o mică dar strălucită „Închinare a magilor“, pe care a văzut-o autorul acestei cărți în anii de început, lipsiți de discredință critic, și pe care n-a putut s-o uite cu desăvîrșire niciodată.

Atunci cînd Rubens nu copia pentru ducele de Mantua, ci pentru el însuși, în culori sau în desen, aceasta se întîmpla în modul cel mai liber și uneori așa fel de parcă ar fi voit să le arate maeștrilor din trecut cum ar fi trebuit să facă. Din cele nouă mari tablouri ale lui Mantegna (pe atunci la Mantua), care reprezentau triumful lui Cezar, Rubens a ales două și le-a contopit într-unul singur (National Gallery); a așezat cortegiul în lumina soarelui și i-a dat un fundal nou de ruine și peisaj, cu o lume de privitori; compoziția însă a amestecat-o, înnoind-o de mai multe ori: pe romanul tînăr de pe elefantul din frunte l-a transformat în maur și în locul oilor a plasat în față un leu și o leoaică mîriind la elefantul care ridică trompa furios. Ținînd seama de asemenea libertăți, se nasc îndoieli asupra măsurii în care poate fi considerat ca exact celebrul său desen în creion roșu, „Lupta pentru stindard“ (Luvru) — documentul nostru unic asupra grupului principal din cartonul înfățișînd bătălia florentină a lui Leonardo. Despre dialogul ce l-ar fi putut purta Rubens în Capela Sixtină cu Michelangelo, în special cu privire la „Judecata de apoi“, va fi vorba la tratarea „lucrurilor de la sfîrșitul veacurilor“. El depășise cu totul ecoul fals pe care Michelangelo îl lăsase predecesorilor din Anvers.

Pe contemporanii săi, pictorii italieni, i-a întîlnit într-o însuflețită exercitare a artei și într-o mare criză: lupta între manieristii care-și duceau mai departe existența și care, în parte, erau postați foarte sus, eclecticii și natu-

rașiți. Despre întâlniri personale nu aflăm aproape nimic și chiar dacă de la Carracci și modul personal de interpretare al lui Correggio a preluat și Rubens în mod cert câte ceva (dar nu tratarea formei preconizată de ei), nu știm dacă a văzut măcar opera lor romană de căpetenie, Galeria Farnese, pe atunci în faza finisării definitive. Din opera lui Guido, a cărui existență (1557—1642) o întrece pe a lui cu doi ani și la început și la sfârșit, cunoștea fără îndoială marea frescă a capelei Sf. Andrei de la Sf. Gregore din Roma, cu drumul spre moarte al sfințului, în vreme ce, din numeroasele opere care ni-l definesc astăzi pe Guido Reni nu i-a căzut nimic sub ochi, cel puțin în Italia, și la fel s-au petrecut lucrurile cu Domenichino, din care n-a putut cunoaște mai mult decât fresca cu martiriul Sf. Andrei (tot acolo).

De o putere cu totul diferită a fost pentru el întâlnirea cu operele și stilul lui Carravaggio (1569—1609), care deslănțuise deja la Roma marea fierbere, înainte de sosirea lui Rubens, și care în momentul acela, și în tot timpul șederii ultimului în Italia a hoinărit prin țară și pe insule ; o natură saturniană, „la a cărui naștere a coborât Jupiter, seninul zeu“, în vreme ce Rubens ținea fără îndoială „de copiii luminoși și senini ai lui Jupitor“. Dar același Rubens, care probabil nu l-a văzut niciodată pe Caravaggio, a recunoscut toată viața și chiar în ocazii foarte hotărâtoare, stima lui pentru el, ceca ce este una dintre trăsăturile cele mai ciudate ale ființei sale. Mica lui copie după celebra (astăzi a Vaticanului) „Punere în mormânt“ a lui Caravaggio (Galeria Liechtenstein) fără îndoială pictată la Roma, modifică unele culori ale vestmintelor, dar încă se mai impune ca una din cele mai exacte reproduceri ale lui după un model străin. Și urmează acum, atât de curînd după reîntoarcerea acasă, marea „Coborîre de pe cruce“ din domul de la Anvers care amintește atât de limpede de Caravaggio, cel puțin prin mijloacele artistice fo-

losite, gama de culori care merge de la verde simplu, întunecat, la negru, roșu mat, alb strălucitor și carnație, pe o noapte sumbră, cu nori! Nu i-au rămas însă străine nici sufletul, nici expresia puternicului lombard. Există o înrudire tainică între această „Coborîre de pe cruce” și monumentalul tablou al lui Caravaggio de la Luvru : apostolii lingă trupul neînsufletit al Mariei, și poate că Rubens a văzut același lucru pe vremea cînd tabloul se afla încă într-un altar al Fecioarei la Scala din Roma, și după ce ducele de Mantua l-a cumpărat de acolo. Cine-l cunoaște pe Caravaggio numai din trăsăturile sale sălbatice, va respinge orice apropiere de acest gen și o dovadă peremptorie în această direcție desigur că nu se poate produce, dar mai există și alte mărturii ale acestei simpatii. În galeria din Viena se poate vedea una din cele mai mărețe pînze ale lui Caravaggio, o „Madonna del Rosario” monumentală, bogată, de o vie expresivitate. Această opera, destinată după cît se pare unei mănăstiri dominicane din Italia, a ajuns în împrejurări necunoscute în Țările de Jos și aici s-a întîmplat un lucru care în mod obișnuit nu se întîmpla, și anume ca pictorii dintr-un oraș să se unească și să cumpere un tablou de altar pictat de un străin, iar după ce l-au achiziționat cu 1800 de guldeni, să-l dăruiască mănăstirii dominicane Sf. Paul din Anvers unde a rămas pînă la cumpărarea lui sub Iosif al II-lea. Însă, pe lingă Sammetbreughel, Van Baalen, Coosemans și alții, în fruntea acestor pictori se afla Rubens, căruia trebuie să i se atribuie inițiativa în luarea acestei hotărîri, gest căruia nu i se poate nega o anumită măreție. Astfel, credința și arta din Anvers au dobîndit într-un loc public o operă italiană căreia i se recunoștea, în spiritul acelor timpuri, în mod unanim, marea măiestrie, desigur nu atît pentru Fecioară cît mai ales pentru grandioșii sfinți Dominic și Petru martirul, cu ghirlande de trandafiri în mînă, pe care îi im-



ploră poporul în timp ce ei arată spre Maica Domnului. Ca și alte tablouri ale lui Caravaggio, este străbătut și acesta, sus, de o draperie roșie și Rubens n-a împrumutat-o, de mai multe ori numai pe aceasta, ci și anumite trăsături ale dispunerii grupurilor par a aminti de el, ici colo. Iar în ultima lui epocă, atunci când a ales pentru altarul principal al bisericii Sf. Petru din Köln, cerut de el, răstignirea apostolului, a reînviat în sinea lui impresia pe care i-o făcuse cu 30 de ani în urmă, în tinerețe, tabloul de altar cu același subiect executat de Caravaggio, pe atunci în posesia lui Giustiniiani la Roma (Tabloul se află acum la Ermitaj, Petersburg).

După înapoierea din Italia (1609) a urmat la Antwerpen o durere adîncă și o retragere mai lungă : Rubens nu și-a mai găsit în viață mama, a cărei boală îl hotărîse să-și grăbească întoarcerea. Peste puțin timp însă, norocul s-a înălțuit cu cîștigul și a fost apreciat cum merita. Nu s-a ridicat datorită dispozițiilor trecătoare ale unor protectori și nici prin gustul particular al bogătașilor, ci corporații puternice l-au solicitat pentru realizări mari și solemne, cum sînt : „Răstignirea“ și „Coborîrea de pe cruce“, pentru mărețul altar al sfîntului Ildefons<sup>3</sup> ; pentru sala primăriei orașului, a pictat o „Închinare a magilor“, care trece drept cel mai frumos din toate tablourile lui cu acest subiect (Muzeul din Madrid). Arhitudinii care-l numiseră pictor al curții și consilier privat nu i-au îngăduit mutarea la Bruxelles și de aici înainte principala vatră a picturii belgiene s-a statornicit pentru totdeauna la Anvers. Imediat s-a strîns în jurul lui un mare număr de elevi și alegîndu-i pe cei mai buni, a format din ei ajutoare de neînlocuit. Cu alți tovarăși din domeniul artei, pe care îi punea în

---

<sup>3</sup> După cercetări mai recente, adevărata realizare sau cel puțin terminarea operei trebuie situată mult mai tîrziu.

umbră, păstra cele mai bune relații, în măsura în care îl ofereau posibilitatea. Bogăția, dobândită cu înțelepciune, începe să-i umple casa; la aceasta se adaugă căsnicia fericită cu Elisabetha Brant, binecuvîntarea cu prunci și construcția unei locuințe noi, frumoasă din punct de vedere artistic și plină cu comori de artă strînse încă din Italia.

Era poziția unui rege, fără țară și popor, însă de o mare strălucire socială și de aceea n-a lipsit nici atentatul la viața lui, sau cel puțin intenția : „În anul 1622, un om, socotit de unii nebun, a căutat să-l omoare pe Rubens, așa încît prietenii maestrului au socotit că era necesar să se adreseze Infantei, cu rugămintea „de a lua măsuri speciale pentru paza lui“. Despre primejdii de felul acesta, din care cu greu ar fi scăpat în Italia, nu s-a mai aflat nimic.

Dar ce drum parcursese Rubens în anii aceștia, atît ca dezvoltare interioară cît și ca forță exterioară ! Ajunsese un țel de onoare pentru mănăstiri, chiar și biserici ale unor ordine de călugări cerșetori sau ale unora din afară de Antwerpen, să primească o podoabă strălucitoare pentru altarele lor, din atelierul lui Rubens. Pentru iezuiții din Gand mai pictase de mîna lui cumplitul martiriu al sfîntului Lievin și pentru „Sfintele femei“ din Mecheln „Pescuitul miraculos“, apoi în 1620 „Golgota“, care se numește „Le coup de lance“, cu ajutorul lui Van Dyck, pentru călugării desculți din Antwerpen (în muzeul de acolo). Pentru aceeași biserică a prins ființă încă din 1619 cel mai emoționant tablou cu subiect legendar : ultima împărățanie a sfîntului Francisc ; pe altarul principal al călugărilor desculți din Bruxelles strălucea prima lui mare „Ridicare a Mariei la cer“. Atelierul și colecția de artă emanau un farmec care străbătea pînă în țări depărtate ; tablouri gata executate, cu cel mai variat conținut, chiar și repetări parțiale ale discipolilor, îi ademeneau pe iubitorii de artă, și încă din 1616 Rubens s-a apucat, pentru

depărtatul Neuburg de pe Dunăre și pentru altele, de marea sa „Judecată de apoi“, iar pentru prințul Maximilian de Bavaria, de cea mai frumoasă dintre vînătorile sale de lei (ambele în Pinacoteca din München). Și arta țesăturii de covoare din vremurile acelea a dat marea ei lovitură obținînd de la el cicluri întregi de mari compoziții ; pentru nobili genovezi a creat cele șapte povestiri ale lui Decius, care se găseau încă din 1618 în lucru la țesătorii din Bruxelles.

În sfîrșit, poate fi stabilită cel tîrziu pentru 1619 nașterea acelui tablou căruia mulți i-au recunoscut prioritatea față de toate operele maestrului, pentru că îi înfățișează forța autentică în cea mai strălucită redare : este perla Pinacotecii din München, „Bătălia amazoanelor“.

Dar chiar în timpul cînd Van Geest, un prețuit prieten al casei din imediata apropiere a pictorului, a primit cu acest tablou o operă „cum Rubens n-a dăruit o alta nici unui prinț“, credința în absoluta lui putere de creație se poate spune că devenise atît în împrejurimi cît și în depărtări, legendară. În Italia acelor vremuri nu era ceva neobișnuit ca pictarea unor biserici întregi în stilul baroc dominant, bolta, cupolele, pereții în frescă, împreună chiar cu toate decorurile, să fie dată unei mari întreprinderi ; dar acest obicei a fost cu mult depășit de contractul pe care Rubens l-a încheiat cu colegiul iezuiților din Anvers, la 20 martie 1620. El însuși supraveghease construirea respectivei biserici, Saint-Charles, preluase încă de la început mari tablouri de altar și le și terminase ; apoi se angajase să predea 39 de schițe de tablouri pentru boltă, care urmau să fie terminate de discipoli, sub conducerea lui ; se adăugau la acestea 36 de tablouri pentru tavanele naosurilor și ale emporelor<sup>4</sup>. (Cea mai mare parte distruse în secolul trecut de un

---

<sup>4</sup> Cele trei piese de altar salvate de la incendiu, astăzi în Galerie de la Viena.

incendiu și păstrate numai în parte în desene și gravuri). Dar în anul 1621 Rubens apare la Paris, la regina-văduvă Maria de Medici, și creează aici, pentru o sală mare din Luxembourg, schițele pentru 21 de tablouri monumentale care conțineau într-o formă alegoric-istorică viața reginei, și care au fost executate apoi la Antwerpen pînă în 1625. Ambasadorul arhiducilor, de Vicq, îl propusese pe Rubens pentru acest proiect, iar florentina și puternicul artist din Țările de Jos își încheiaseră aliața, peste capetele pictorilor francezi sau din alte părți. De aici înainte n-a mai existat în Apus nici o stavilă care să poată opri faima acestui atelier, iar pentru maestru, doar acele stavile lăuntrice pe care socotea că trebuie să și le pună el însuși.

Exceptînd guta din ultimii ani, Rubens nu mai apare frustat în arta lui decît de activitatea diplomatică. În 1621, în ajunul morții, prințul Albert îl recomandase în mod special soției sale ca pe slujitorul cel mai devotat și mai înțelept, iar Ambrogio Spinola, care era în măsură să știe ctie ceva în calitatea sa de comandant al armatei din Țările de Jos, a spus odată : pictura este de fapt cel mai mic din meritele lui Rubens. Acum se dovedește că o bună parte din această prețioasă perioadă tîrzie a vieții, începînd încă din 1623, i s-a irosit în tratative politice cu agenți și oameni de stat din Olanda și Anglia ; întîi în secret, apoi oficial ; în parte din însărcinarea Infantei, mai tîrziu în mod fățiș, în numele coroanei spaniole și a ministrului Olivarez ; dar țelul urmărit cu stăruință de el era pacea pentru partea sudică a Țărilor de Jos — aceasta fiind singura pe care fiul orașului Antwerpen o putea apăra în fața lui Dumnezeu și a lumii. După cum am menționat și înainte, schimbarea reședinței nu i-a stîmjenit niciodată activitatea de pictor, iar aceasta avea darul să acopere, în limita posibilă, tratativele diplomatice ; se produc totuși la el lungi perioade de absență : o călăto-

rie în Olanda (1627), avînd aparent scopuri artistice, în timpul căreia nici măcar tînărul său însoțitor, Sandrart, n-a sesizat cîtuși de puțin caracterul ei diplomatic ; o ședere de opt luni la Madrid (din vara lui 1628 pînă în primăvara anului 1629) ; legată de aceasta o călătorie la curtea lui Carol I al Angliei (5 iunie 1629 sosirea la Londra, începutul lui aprilie 1630, întoarcerea la Antwerpen). Toate acestea nu erau însă determinate numai de ridicarea poziției sale, ci și de lucrările artistice de la fața locului<sup>5</sup>, care atrăgeau creșterea activității din atelierul de la Antwerpen. Ultimele lui străduințe pe tărîm diplomatic (1631—1632), printre care importante conferințe personale cu Frederic Henric de Orania, mai tîrziu și cu un diplomat danez, i-au atras lui Rubens dușmănia unei cliici belgiene de oameni ai zilei și odată cu moartea protectoarei sale, Infanta, (29 noiembrie 1633) renunță bucuros la orice altă activitate politică. Istoria artei trebuie să accepte însă că una din personalitățile ei cele mai mari a fost un om deosebit de luminat, care atrăgea prin simpla sa apariție încredere și înțelegere și a cărui cultură a fost absolut universală, în măsură să permită stabilirea de legături cu toate personalitățile de vază. Chiar diplomați de mare prestigiu trebuie să fi avut un sentiment de timiditate și în același timp să se fi considerat onorați în prezența acestui pictor. Dintre întîlnirile sale cu artiști tineri trebuie să menționăm relațiile cu tînărul Velázquez la Madrid, chiar dacă din stilul lui Rubens n-a trecut nimic asupra marelui spaniol, cum se spune de obicei cu privire la toată seria respectivă de tablouri ale casei regale

---

<sup>5</sup> Atunci au luat naștere la Madrid acele copii după Titian, despre care Palomino spune (cap. 129) că ar întrece originalele. Spaniolul, care-și dă aici verdictul hotărînd între italieni și artistul Țărilor de Jos, a exprimat probabil o opinie mai generală din timpul lui, în jurul lui 1700. — Trebuie menționat că o nouă călătorie la Madrid a avut loc după vizita lui în Anglia, poate pe la 1630.

(vezi mai departe). Reîntors în atelierul său (1630), Rubens s-a achitat cu timpul de acele uriașe îndatoriri pe care și le asumase. Pentru Maria de Medicis a făcut cel puțin începutul unui ciclu de o concepție nouă, la o scară mai mare, în care erau preamăriți soțul ei, Henric IV, pînă cînd a renunțat la aceasta, datorită căderii reginei ; în schimb, pentru tavanul sălii de festivități de la Whitehall, sau pentru suita de nouă mari alegorii, o primă comandă a lui Don Filip IV, care au fost aduse apoi la Loeches, în vederea decorării întregului castel regal de vînătoare Torre de la Parada, el și-a îndeplinit, pe cît se pare, angajamentul. Între timp mai erau executate minunate icoane de altar, ca imaginea Sf. Rochus (1631), pictată în cea mai mare măsură de Rubens însuși pentru Sf. Martin din Alost și care era un dar votiv parohial pentru izbăvirea dintr-o epidemie de ciumă ; tabloul posedă, după părerea tuturor, o mare forță de a emoționa, căci maestrul dăruise orașelului flamand ceva din ceea ce avea mai profund în sentimentele sale. Pe vremea aceea, la începutul ultimului deceniu de viață, îi fusese hărăzită o mare fericire ; după moartea soției sale Isabella Brant, în 1626 și după o văduvie de 4 ani, se căsătorise, la 6 decembrie 1630, cu Hélène Fourment, care avea șaptesprezece ani neîmpliniți și a cărei frumusețe generoasă și expresie plină de grație le-a imortalizat în nouăsprezece tablouri cunoscute pînă acum (uneori însoțită de copiii din ambele căsnicii) ; chiar și numai aceste portrete i-ar fi adus unui pictor o mare glorie, fără a mai socoti picturile pentru biserici și palate, în care a împrumutat personajelor din trăsăturile soției sale, Hélène. Ea poate fi recunoscută, între altele, și în multiple variante ale aceluia minunat tablou de gen ieșit din mîna lui Rubens, „Grădina iubirii“, și în minunata „Sfîntă Cecilie“ din Muzeul de la Berlin. Pe lângă aceasta, să ne mai amintim bine tabloul, de o

prima căsătorie (Galeria Liechtenstein din Viena, o replică ulterioară la Berlin), probabil pictat la scurt timp după moartea mamei lor, și apoi să căutăm să descoperim ceva asemănător în lumea artistică a vremii. O singură comparație, deși foarte liberă și depărtată, a oferit-o, poate, în aceeași epocă, Francesco Albani<sup>6</sup> și anume tot în cea de a doua căsătorie a sa cu Doralice Fioravanti, o frumusețe picturală, care i-a dăruit mulți copii la fel de frumoși. El se stabilea cu ei, în anotimpurile bune ale anului, în micile lui case de țară, de lângă Bologna, la Mendola și Querciola, pe care le numea în glumă, după amintirile sale romane, Belvedere, Mondragone și „delizie Tiburtine“; își trăsesse acolo apă, construisse fântâni și bazine, iar acestea, cu verdeața bogată a pomilor minunați și orizontul luminos, au devenit decorul tablourilor sale cu Venus și Amor, Diana cu nimfele, petrecerile bahice și altele: și soția și copiii îi serveau aici pentru studiile după natură. Acestea nu voiau să fie portrete nominalizate, ca la Rubens, ci ecourile libere ale unei realități iubite, cu o semnificație nouă.

Rubens însă a devenit, pe lângă autorul acelor creații intime, inițiatorul principal și conducătorul unei lucrări uriașe, un amestec de fast baroc, de clădiri, arhitectură și pictură: e vorba de decorațiile răspândite pe străzile principale și în piețele din Antwerpen pentru *Introitus Ferdinandi* \*\*, intrarea festivă a cardinalului-infante Ferdinand, fratele lui Filip IV (17 aprilie 1635). Păstrarea acestor splendori trecătoare a fost asigurată, cel puțin în ce privește conținutul și aspectul general, într-un

---

<sup>6</sup> Passeri, Vite de pittori etc. Ed. Roma 1772, p. 284, 285, 288.

\* În limba italiană în original. Aluzie la orașul Tibur (azi Tivoli) de lângă Roma, care a fost, din antichitate, locul preferat de petrecere și vilegiatură al locuitorilor bogați din Roma.

\*\* Intrarea lui Ferdinand. În limba latină în original.

număr de schițe în ulei de mîna lui Rubens, a discipolului său Van Thulden și o lucrare mare în aramă. În părțile cele mai importante, maestrul, deja încercat de bună, a ajutat încă zdrăvăn la lucrare, cu propria lui mînă și din același an mai provine și ultimul autoportret (galeria din Viena). În timpul acela a cumpărat și domeniul Steen, în apropiere de Mecheln și de aici înainte, cu șederea lui frecventă la această reședință de țară, coincide preferința pentru pictura de peisaje, ba se poate spune chiar că majoritatea peisajelor au apărut abia de atunci. Dacă a contribuit la aceasta și o înclinație nouă pentru pictura de șevalet de măsură medie, atunci egoismul nostru trebuie să fie recunoscător pînă și gutei sale ; căci acum se dezvăluie o latură imensă, pînă atunci economisită, a forței sale creatoare, care își găsește abia în clipa aceasta adevărata expresie și ce alt pictor ne-ar fi putut înlocui tonul misterios al peisajului rubensian ? Dacă acum, sau mai înainte, s-a născut și celebra „Chermesă“, (Luvru), în care nu lipsesc impresiile vieții satului din Brabant, rămîne de văzut.

În afară de acestea, în ultimii cinci ani de viață a mai creat tablouri de profundă seriozitate și splendoare, care pot fi considerate adevărate testamente de artă. Cea mai puternică dintre forțele sale creatoare s-a mai concentrat odată în „Uciderea pruncilor“, de la Pinacoteca din München, și mai ales în impresionantul „Calvar“ de la Galeria din Bruxelles (terminat în 1637) ; în tabloul „Sfîntul Francisc primind stigmatetele“ (Muzeul din Köln), maestrul a găsit încă o dată expresia cea mai desăvîrșită pentru credința călugărilor cerșetori ; pentru altarul principal al Sfîntului Petru din Köln, a ales el însuși, cum s-a menționat mai înainte, crucificarea apostolului și a pictat singur întreg tabloul. Că modul poeziei lui, alegoric-simbolic, nu-l făcuse să-și piardă echilibrul și că în scopul acesta își stăpînea paleta cu cea mai mare strălucire, o



dovedește minunatul tablou al „Războiului“ (1638, Pal. Pitti).

În sfîrșit, a fost atribuit, acestor ani din urmă nu fără dubii, și altarul capelei corale de la Sf. Jacques din Antwerpen, acea Maică a Domnului cu sfinți care se află deasupra mormîntului marelui artist. Nu numai incandescența coloritului și strălucirea tratării, ci o flacără cu totul personală îi dă acestui ultim tablou votiv o supremă sfințenie. Rubens a murit în vîrstă de 63 de ani, la 30 mai 1640. Trece peste cele ce se găsesc în toate cărțile: înțeleptul său testament, moștenirea în artă și viitoarea soartă a acesteia.

În viață i-a fost hărăzit mult noroc, în primul rînd o poziție independentă, marea lui libertate de creație, dar mult noroc am avut și noi cei ce ne-am născut după el. Nu ne putem gândi fără spaimă ce s-ar fi întîmplat dacă Rubens ar fi trebuit să crească sub presiunea lui Ludovic al XIV-lea și ar fi fost nevoit să devină un Le Brun al lui. Desigur că s-ar fi putut naște în Franța, cu cîteva decenii mai tîrziu, el, cel mai mare de la marii italieni încoace și singurul într-adevăr mare pe care natura îl avea în rezervă. Pentru faptele obișnuite legate de ființa lui umană, trimitem cu plăcere la ceea ce a fost descoperit de mult și elaborat de alții, înainte de toate la cuvintele frumoase ale lui Waagen despre spiritul lui senin, iubitor de viață, despre noblețea mentalității sale, despre sentimentul cald și duios în împrejurări mari și mici și despre, cu mare nedreptate, contestata sa generozitate, bunătatea și ajutorul față de alți artiști. Cu toată bogăția lui, a dus viața cea mai cumpătată și aceasta împreună cu neîntrerupta perfecționare a înaltei sale culturi ; cu comportamentul nobil, corespunzător acesteia, a fost ceea ce Fromentin<sup>7</sup> a rezumat excelent în expresia :

---

<sup>7</sup> *Les maîtres d'autrefois.*

*l'hygiène fortifiante et saine de son génie* \*. Și mai departe, cum n-a izbutit să-l orbească nimic : *la fortune ne l-a plus gâté que les honneurs. Les femmes ne l'ont pas plus entamé que les princes... C'était une âme sans orage, sans langueur, ni tourment, ni chimères* \*\*. În sfârșit, despre lucrul lui : picta liniștit și în același timp cu entuziasm, *en combinant bien, en se décidant vite* \*.

În pavilionul grădinii sale se aflau săpate în piatră acele celebre maxime ale lui Juvenal (X Versul 347) care sînt dintre cele mai reconfortante din întreaga poezie romană, despre *mens sana in corpore sano* \*\*\*\*, despre tăria sufletească spre care trebuie năzuit fără teamă de moarte, fără mînie și poftă și despre zei care ne cîntăresc mai bine fericirea decît o putem face noi, și care-l iubesc pe om mai mult decît se iubește el pe sine. În ceea ce privește relația pictorului cu arhitectura se poate uza de acea cercetare și caracterizare pe care i-a consacrat-o C. Gurlitt <sup>8</sup>. Aici doar cîteva observații dintr-o sursă cunoscută ulterior, un adaos concret, lucruri care introduse mai tîrziu nu și-ar mai găsi locul.

Zăbovirea lui Rubens în mediul princiar, unde s-a discutat probabil în permanență despre construcții, cunoștințele dobîndite despre construcția de biserici în Italia, pe atunci într-un puternic avînt, relațiile apropiate cu bărbații genovezi din înalta societate, care posedau încă pe vremea aceea palate cunoscute,

---

\* Igiena întăritoare și sănătoasă a genului său. În limba franceză în original.

\*\* Norocul nu l-a stricat, nici onorurile. Femeile nu l-au corupt, nici prinții... A fost un suflet fără furtuni, fără sfîrșeli, fără zbucium și fără himere. În limba franceză în original.

\*\*\* Combinînd bine și hotărîndu-se repede. În limba franceză în original.

\*\*\*\* Minte sănătoasă în trup sănătos. În latină în original.

29 <sup>8</sup> *Les maîtres d'autrefois.*

au fost stimulii de un gen cu totul deosebit pentru un spirit căruia întreaga artă a formelor îi era oricum familiară și accesibilă. Când a ajuns din nou la Antwerpen în 1609, nu exista fără îndoială nimeni pe tot cuprinsul Flandrei care să fi putut, așa ca el, și poate să vrea să fie marele crainic al artei arhitectonice italiene, numai că lui îi reveneau acum obligații mai imediate. Totuși trebuie să fi fost consultat în multe împrejurări și desigur că fără ajutorul lui nu s-ar fi putut înălța Biserica Iezuiților din Antwerpen; în ceea ce privește rămășițele locuinței sale, împreună cu grădina, se fac trimiteri la Gurlitt, atât pentru text cit și pentru ilustrații.

Pe urmă se naște dintr-odată în el dorința de a se integra în realizarea grandorii: omul care a asigurat orașului Antwerpen acel altar plin de forță al lui Caravaggio, dă publicității în 1612 „Palazzi di Genova“, dă planuri, secțiuni și schițe ale unei duzini de palate genoveze de primul rang, cele mai multe pe Strada nuova, printre care opere magistrale ale lui Galeazzo Alessi, din a cărui moștenire poate să fi provenit respectivele desene. Opera a apărut fără nici un text, doar cu un cuvânt înainte de o pagină în folio, din care intenția lui Rubens apare limpede. El nu voia să impulsioneze ridicarea unor clădiri excepționale, a unor curți și mari reședințe princiere, ci dorea să facă cunoscute tipuri care să servească drept modele pentru Europa modernă, bogată, cea de nord în special, *una opera meritoria verso il ben pubblico di tutte le Provincie oltramontane* \*. Dacă lucrarea a găsit undeva ecouri, nu știm; însă cu această publicație el se înfățișase ca un mare senior, care are mijloacele de a spune tare ceea ce i se pare a fi cel mai frumos și mai potrivit, iar recenzentul lui, un reprezen-

---

\* O operă de merit spre binele public din toate provinciile de dincolo de munți. În limba italiană în original.

tant al domului din Antwerpen, nu numai că îl numește *Belgicae nostrae Apelles*\*, ci accentuează și elementul de model al scrierii prin faptul că lucrarea apare ca „Paradigma“\*\* pentru toți cei ce cultivă și admiră arta arhitecturii *ad nova et illustria operum miracula patranda*\*\*\*.

În tablourile sale Rubens nu oferă ca decor mai mult element de construcție decît cere sau suportă subiectul, spre deosebire de Paolo Veronese, căruia îi plăcea să-și încadreze povestirile cu elemente arhitecturale mari, fastuoase, de obicei simetrice. Ceea ce înfățișează însă Rubens are bogăția necesară, forța de reprezentare, și ele acționează admirabil împreună în lumină și culoare. Ca un adevărat destin apare apoi faptul că i-a fost atribuită lui Rubens o însărcinare de cea mai înaltă categorie în domeniul decorării ocazionale, căreia întreg baroc-ul i se potrivea atît de bine și pentru care se entuziasma. Arhitectura, sculptura improvizată și pictura, se uneau pe vremea aceea într-o neînchipuită rîvnă pentru a crea aparențele cele mai bogate la catafalcuri (așa-numitele *castra doloris*), arcuri de triumf, săli fanteziste, clădiri festive pentru expunerea sfintelor daruri cu prilejul rugăciunii de pe munte, scene de teatru etc. Toate aceste ocazii au fost de multe ori suficient de importante pentru a determina copierea lor pe o gravură, astfel încît sîntem destul de bine informați asupra unor evenimente repede dispărute. Lui Rubens i-a revenit așadar decorarea menționată mai înainte și la care vom mai reveni, a orașului Antwerpen pentru intrarea Cardinalului-Infante în 1635, a așa-numitului *Introitus Fer-*

---

\* *Apelles* al nostru belgian (lat. în original). Pictor grec din sec. IV î.e.n., cunoscut pentru dictonul „Sutor, ne supra crepidam“ (Cismarule, nu deasupra sandalei).

\*\* Exemplu, model. Preluare latină din limba greacă.

31 \*\*\* Pentru a înfăptui noi și minunate opere de artă. În limba latină în original.

**dinandi.** Organizarea într-un anumit fel, indicațiile artistice, totul i s-a datorat lui, la realizare a contribuit de multe ori personal, iar dintre schițele în ulei existente, care oglindesc unele aspecte ca atare, mai ales arcurile de triumf, o parte sînt recunoscute ca aparținîndu-i, iar alta, ajutorului său principal, Theodor Van Thulden, unul din discipolii săi foarte apropiați. În ceea ce privește însă limbajul arhitectural folosit, care se extinde de la cea mai bogată și strălucită Renaștere tîrzie pînă la rusticitatea cea mai îndrăzneță, este discutabil dacă aceasta este totdeauna arhitectură; important ar fi însă să-l socotim o dată în plus fericit pe maestru, pentru că i-a fost îngăduit să exprime, în cadrul unui stil în care oricum se născuse, libera întruchipare ale celor mai strălucite visuri. Astfel, pe lîngă aceste forme arhitectonice, sau înainte, puteau să apară statui de cele mai multe ori în plină mișcare, sau grupuri de stucco, ori să gesticuleze liber, totul făcînd parte din ansamblu; dar în istoriile și alegoriile din cîmpurile principale mari (care în asemenea ocazii erau adesea tratate fără profunzime), Rubens apărea ici colo cu toată forța lui și asupra unui număr mai mare din aceste tablouri va trebui reflectat mai adînc. Întreg ansamblul însă, așa cum este cunoscut din gravuri și schițe, rămîne totuși decorul festiv cel mai uimitor din secolul XVII.

Printr-o întîmplare norocoasă ne-a mai parvenit o informație suplimentară asupra constructorului și a decoratorului: este vorba de cîteva schițe arhitectonice și ornamentale, conținînd pe lîngă un mic număr de preluări sau amintiri din Italia, numai idei originale ale lui Rubens, a căror autenticitate nu poate fi contestată; un posesor timpuriu, deși nu tocmai contemporan, le-a strîns cu grijă într-un in folio, care în zilele noastre a fost cumpărat în Rusia, din fericire de către o instituție publică. În ceea ce privește realizarea, ele merg de la mica 32

foaie în creion pînă la desenul destul de exact în peniță ; ai impresia că în apropierea lui Rubens s-a îngrijit cineva ca cea mai ușoară improvizate a acestei mîini miraculoase să nu se piardă. Planuri lipsesc cu desăvîrșire ; ceea ce se arată sînt numai motive exterioare : porți, ferestre, lucarne bogat ornamentate, îmbrăcămînți de genuri diferite pentru pereți, altare, amvoane, de o execuție mai fină și mai fastuoasă, în special chivoturi ; ca arhitectură mare, vederi semiparțiale și vederi parțiale ale unor fațade de biserici, turnuri și cu precădere cupole. În stil și mod de exprimare mai există cîte ceva gotic, de pildă terminațiile de sus ale turnurilor deschise, în rest însă totul, toată umplutura, încadrările, profilarea, formarea festonului etc., aparțin unei concepții foarte speciale a barocului. Maestrul a utilizat în chipul cel mai liber frontoane frînte și ridicate, precum și volute de tot felul și nu s-a sfiit cîtuși de puțin să îmbogățească arhitectura cu anexe plastice. Cel mai mare interes îl trezesc schițele de cupole, pe de o parte prin bogata diversitate a formelor pe care le îmbracă, dar mai ales prin acele trăsături care par a le fi comune. Acestea sînt formele extrem de zvelte ale calotelor, precum și aticile retrase și depășite deasupra de calote, în sfîrșit lanternele bogate suspendate, executate cu fast, care amintesc de pildă lanterna atîrnată deasupra cupolei de la Santa Maria di Loreto din Roma, de Giacomo del Duca. Dincolo de Alpi, construcția cupolelor era încă rară în primele decenii ale secolului XVII și era lăsată pe seama italienilor (Domul din Salzburg, mausoleul din Graz etc.), ceea ce nu le-a făcut să progreseze cîtuși de puțin. Rubens dimpotrivă, dovedește o extremă ambiție a zvelteței și terminațiile de sus amintesc de formele cele mai bogate ale catargelor.

33      Schițele de altar, de cele mai diferite grade de bogăție, sînt deja demne de atenție, ele con-

stituind mărturii pentru felul cum dorea Rubens să-și vadă încadrate propriile panouri.



Cît ne-ar plăcea să descompunem în părțile lor constitutive talentul și cultura artistică a lui Rubens. Dar cum se întîmplă de obicei, privitorul este cucerit de ansamblu și scutit de analiză. Ca și pentru alți mari maeștri ai trecutului, ne întrebăm în zadar, începînd cu cea mai crudă tinerețe a artistului, pe ce căi și-au însușit ei cultura, ba chiar învățătura, și un singur lucru este neîndoielnic, că aceasta nu s-a întîmplat în actualul sistem de școli și examene. Interesîndu-te însă de artist, observi că tradiția este complet ignorată, de pildă metoda de predare în atelierul lui Otto Venius, iar în ceea ce privește cei opt ani din Italia afli numai cum și-a însușit, în mod liber, pictura de acolo, din trecut și prezent, dar nimic despre contactul plin de consecințe cu contemporanii italieni. În zadar îți pui de asemenea întrebarea de unde provine știința despre perspectiva redării, atît a elementului spațial cît și a celui figurativ, aceasta din urmă, adesea, de o expresivitate atît de îndrăzneță. Și de unde a luat el mai tîrziu modelele pentru atîtea opinii exprimate în scris, avînd un caracter doct. Ceea ce se poate demonstra din studii de cele mai diferite categorii, este faptul că n-a pierdut niciodată din vedere natura, deși a dispus de o imensă memorie a formelor, care a permis fanteziei lui să apară reală și veridică și în tablouri executate la repezeală. Și în viața zilnică trebuie să i se fi întipărit fără să vrea momente pe lîngă care alții trecuseră fără să-i impresioneze, pe stradă, pe lîngă Escaut, în casă, în societatea bună, printre clerici de orice rang, printre cei mari.

El a fost cel ce a făcut să apară zorile celei de a doua mari zile mondiale a artei Flandrei. Această „Italia a Nordului“ se ridică din manierism și-și reia în stăpînire vechiul imperiu, 34

iar el i-a fost stegarul. Imediat după întoarcerea din Italia, odată cu marile și solemnele îndatoriri amintite, i se largesc ca de la sine puternicele capacități creatoare, iar de aici înainte nu se mai poate prevedea ce se mai putea aștepta și cere de la el. De îndoieli, de încercări nesigure, nu mai e vorba nicăieri ; ceea ce poate realiza — indiferent că ar corespunde sau nu gustului nostru — poate imediat și perfect. În el se întrepătrund spiritul inventiv, viu, inegalabil și coloristul strălucit, iar lumina însoțită a zilei, pe care o preferă, corespunde în mod vădit gloriei naturii sale însoțite. Că are și alte posibilități o dovedește bătrîna cu găleata de cărbuni în peștera ei (Dresda), iar cît de înfricoșător poate fi redată incandescența întunecată a iadului, aflăm din „Căderea osîndiților“ (München, Pinacoteca), din mica lui „Judecată de apoi“ (tot acolo) și de fapt numai acolo. Cît de frecvent nu s-a făcut încercarea de a se caracteriza în ansamblu măreția maestrului în esența ei și nimeni n-a izbutit să depășească mult cîteva simple cuvinte declamatorii. Fiecare se simte sub influența unei mari forțe și cei mai mulți o intuiesc simpatice și bănuiesc în prezența ei o personalitate a cărei noblețe și demnitate face un tot cu această forță. Unei astfel de personalități nu numai că i se iartă brutalitatea și chiar sălbăticia, dar se și așteaptă de la ea să fie așa, pentru ca imaginea să fie completă. Dar cercul acestei personalități complete este în cazul de față imens și atinge limitele extreme ale picturii. Fără îndoială că puternicul pictor de subiecte istorice ar fi putut rezolva el însuși și pictura de gen, în loc să cumpere șaptesprezece tablouri ale lui Brouwer pentru plăcerea lui personală, iar lumii distinse, cît și celei populare, le-a dat cu „Grădina iubirii“ și „Chermesa“, fiecareia în mod distinct, ceea ce era al ei ; întreaga pictură animalieră ajunge abia prin el la o libertate adevărată, măreață, minunata sa relație cu natura elementară se confirmă cu aproximativ



cincizeci de peisaje într-un limbaj al ei propriu, care se mai face auzit și în afară de Tițian. În ceea ce privește problemele de mult existente, Rubens dă impresia unui întemeietor de genuri, pentru că la el totul este reluat din nou, începînd de jos, și cînd are de dat ceva în plus din viața lui cea mai intimă, o face cu mare emoție și departe de orice simplu calcul.

În redarea liniștii, a existenței, comparativ cu ceilalți mari, el se conduce numai după propria lui rațiune și în funcție de predispoziție și stare de spirit sau îl va subjugă, sau îl va respinge pe privitor, însă indiferent nu lasă pe nimeni. Persoane delicate sînt șocate de roșeața sanguină a figurilor sale, de o sănătate extrem de exuberantă, dar idealul său nu e obligator și pentru alții ; aceștia însă sînt de părere că există lucruri mai nobile, mai fine, mai fericite în cer și în Olimp, precum și în lumea terestră, ale unora dintre ceilalți maeștri. El are însă în afara lor modul său propriu de „preamărire a omului, cu toate forțele și instinctele sale“, de îndată ce ajunge la marea lui temă fundamentală, m o m e n t u l : aici „focul și adevărul mișcării trupesti și sufletești“, provoacă în nenumărate tablouri acea veșnic și nouă uimire, care în felul acesta nu se resimte, de departe, la nici un alt pictor. Entuziasmul și marea lui c a p a c i t a t e de redare a ceea ce „se î n t î m p l ă“, în general, precum și în aspecte de detaliu, îl fac să intervină fără a sta pe gînduri, atunci cînd majoritatea celorlalți ar fi reflectat și ar fi cumpănit îndelung. A fost oare prea amabil și prea indulgent ? În toate comenzile și cererile, dacă preconizau un element în mișcare, el vedea imediat p o t e n ț i a l u l de reprezentare și atunci acel ceva devenea pentru el demn de a fi reprezentat. Nu trebuia să aștepte mult pentru ca în fața unei teme „dispoziția“ să i se armonizeze cu ea, căci în interiorul lui exista oricum o dispoziție permanentă pentru orice temă religioasă sau profană, oricît de mare, pe care timpul său, univer-

sul său cultural i-ar fi pus-o în față. Fiecare după înzestrarea lui ! „Talentul meu este așa fel că niciodată o operă, oricît de mare cantitativ și de diversă în ceea ce trebuie înfățișat, nu mi-a depășit curajul“, — scria el în 1621, cînd se afla pe punctul de a prelua picturile pentru sala mare din Luxembourg. Și în ceea ce părea cel mai inaccesibil el intuia partea ce se putea reda și se încumeta : Dați încoace ! — Voia totul și trebuia să facă totul, pentru că-i stătea în putință. Însă patosul care însoțește această pictură, de multe ori într-o mișcare furtunoasă, este aproape întotdeauna curat și adînc resimțit. Nu se cere, cu toate acestea, nimănui astăzi să împartă cu maestrul cumplitele lui viziuni despre „lucrurile de la sfîrșitul veacurilor“, sau să le alunge odată cu el, în lupta cu cele mai groaznice fiare ale pustietății.

În plus, toate aceste mijloace și studii adunate ; această mișcare a figurilor pe care le privește și se așteaptă să le întîlnească peste o clipă schimbate ; această domnie unită, neînșelătoare, a culorii, a tonului și luminii ; în sfîrșit, această imensă putere de lucru ! Pictura rapidă, *la furia del pennello* \*, cum spunea Bellori, la maeștrii mai mici unul din drumurile sigure spre pierzanie, nu era condiționată la el de grabă, ci de forță și maturitatea egală a viziunii de ansamblu *premergătoare*. O diferență principală între el și toți ceilalți mari pictori se poate găsi și în faptul că se înflăcăra cel mai repede pentru orice temă, că avea prin urmare îndemînarea de a picta cu plăcere o tematică mult mai bogată decît puteau să o facă alții. Nu vrem să-i acordăm această superioritate, s-o spunem : dar contemporaneitatea și posteritatea n-ar fi avut de pierdut din aceasta.

Ca poziție personală de forță și ca stăpînire largă asupra artei în secolul XVII, nu se poate compara cu el decît Bernini. La Roma, un Ar-

pino îi putea ține sub obroc prin mijloace nedemne pe toți ceilalți eclectici, ca și pe naturaliști, pregătindu-se să facă presiuni și în străinătate. El trebuie să fi fost mereu împins în atenția așa-zisului mare prieten al artei, cardinalul Richelieu, ca la ultima comandă a reginei Maria de Medici, ciclul faptelor lui Henric al IV-lea, cardinalul să fi voit să-l înlăture pe „Rebens“ cu ajutorul acestui Arpino<sup>9</sup>; desigur că între timp i-a convenit s-o răstoarne pe regină și s-o alunge din țară, împrejurare în care cele întreprinse au căzut. În schimb artiștii francezi de mai târziu, cei ai lui Ludovic al XIV-lea, în ciuda înzestrării lor, s-au bucurat în lume doar de considerația ce le revenea din faptul că regele și Colbert al său îi foloseau ca pe unul din multiplele lor mijloace de apăsare și orbire, pînă cînd în cele din urmă cel mai mare arhitect al curții a fost totuși înlăturat de Bernini cu prilejul continuării construcției palatului Luvru. Acea forță pe care o emana însă Rubens avea în sine evidența ei autentică și putea să se lase căutată de cele mai mari curți. Reclama ei rezida exclusiv în opere și nu a avut nevoie de literatură, nici de vreun Aretino. Dar soliile cu cele mai depărtate ecouri care răspîndeau gloria lui în alte țări, au fost marile, puternicele gravuri după pozițiile sale, pe lîngă care nu s-a putut ridica nici un alt atelier de gravură, decenii întregi, în toată Europa.

\*

---

<sup>9</sup> El scrie din Susa, la 22 aprilie 1629, reginei: „Doamnă, eu cred că Majestatea voastră nu va considera neplăcut să-i spun că eu socotesc potrivit să dispună pictarea galeriei palatului său (anume a doua) de către Josepin (Arpino), care nu are altă dorință decît cînstea de a sluji și de a întreprinde și termina această lucrare la prețul pe care Rebens l-a avut pentru cealaltă galerie pe care a pictat-o.“ Autorul scrisorii ar fi trebuit să scrie cel puțin corect ortografic numele lui Rubens, care a avut în fața lumii cel puțin tot atîta valoare ca el.

Situația externă a picturii apuse-  
ne, așa cum a găsit-o și Rubens, este cu-  
noscută. Însă va trebui să ne reactualizăm per-  
manent, în cele mai mici detalii, lumea de a-  
tunci, a beneficiarilor și a comenzilor, în opo-  
ziție cu cea de astăzi. Înainte de toate, solul pe  
care se dezvoltă arta nu era acela al marilor  
orașe moderne, cu bogății mobile și ca urmare  
și foarte variabile. Nu exista o opinie publică  
aptă să-și extragă seva dintr-o înnoire perma-  
nentă ; nici presa să servească ca organ al unei  
asemenea opinii și care să fie în măsură să si-  
tueze arta locului respectiv în domeniul ei, și  
chiar să subordoneze artiștii. Pe lângă aceasta,  
nici un roman cu programul permanentelor  
noutăți din lumea cotidiană, cu preponderanța  
redării unor oameni și întâmplări din jur, indi-  
ferent cum ar fi fost ele. Nici un fel de patos  
neașteptat, care să fi cuprins straturile orașe-  
lor mari, puse în mișcare de așa-zisa cultură,  
pentru a face loc altuia, în scurt timp. Cu un  
cuvînt, nici un fel de public de care să depindă  
totuși fiecare lucru în parte, prin urmare și  
pictura, și nici expoziții de felul celor din zilele  
noastre<sup>10</sup>. Ceea ce i se oferea lui Rubens ca  
obiect al artei sale, era încă o unitate puternică  
între lumea ideală și o anumită parte recunos-  
cută din lumea reală, preponderența în sensul  
concepției popoarelor romanice. Un naturalism  
puternic, inspirat de propria lui plenitudine de  
viață, cutează să țină — toate acestea la tempe-  
ratura justă — scenele biblice, vizionare, legen-  
dare, mitologice, alegorice, pastorale, istorice și  
chiar din viața zilnică, figuri și scene care for-  
mau încă un tot. Acest orizont, pe care în parte  
și-l însușise încă de timpuriu la Anvers și mai

---

<sup>10</sup> Nu știm cînd și unde au existat pînă în clipa de  
de față documente privitoare la activitatea expozițio-  
nală din vremea aceea, mai ales în Italia și chiar în  
afară, cu prilejul zilei Sfîntului Iosif, 19 martie, le-  
gată de expoziții. Despre comerțul cu obiecte de artă  
se găsesc multe date izolate în Italia și Olanda. În  
secolul XVII, sînt numite mai multe alte expoziții de  
tablouri legate de zilele unor sfinți.

tîrziu în special în Italia, Rubens nu l-a modificat în fapt ; el nu a devenit un fantezist rupt de ceea ce era în jur, ci doar cel mai puternic crainic și martor al celor date. Extraordinara lui putere imaginativă se consuma, în esență, într-o trecere, de fiecare dată nouă, prin sensibilitatea lui și într-o nouă redare a tuturor acestor lucruri existente. Se pare că religia, puterea princiară, legenda, mitul și poezia tuturor timpurilor și în plus întregul cerc al celor ce-i aparțineau, precum și al celor din imediața lui apropiere, ba chiar natura elementară, ca o lume puternică a animalelor și peisajelor, i se adresaseră ca să fie luate pe aripile sale de vultur.

Întîi a fost un noroc extraordinar pentru catolicismul din tot nordul să găsească un interpret voluntar atît de mare și fericit, care să se poată entuziasma spontan pentru întreaga existență a lumii figurilor religioase. Pentru Rubens însă a fost un noroc că în vecinătatea lui nu s-a aflat nici un tron, că nu conducea altcineva decît pioșii prinți electori Albert și Isabella, că Anvers n-a fost reședința papalității, ba nici chiar reședința celor mai puternici dintre teologii Flandrei, care se afla la Leuven. În scopul oricărei lămuriri de ordin bisericesc trebuie să-i fi fost suficienți iezuiții de la Anvers și mai ales dominicanii de la Sf. Paul, pentru a căror biserică pictase celebra Biciuire a lui Christos, contribuind și la donarea tabloului cu Rozariu al lui Caravaggio <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Un tablou mare de altar, pe care autorul a regretat că l-a trecut cu vederea la Sf. Paul și pe care nu-l mai poate aminti aici decît după Lafenestre, „La Belgique“, și după cîteva cuvinte vagi ale lui Bellori : îi reprezintă pe părinții bisericii și alți sfinți teologi, strînși în fața unei emisfere cu coloane și în mijloc un altar cu chivot. Pentru că și Bellori amintise despre *i quattro dottori che parlano del divino pane* și tabloul se numește pînă astăzi „Disputa pentru eucharistie“, este posibil ca părinții de la Sf. Paul să fi dorit, în urma știrii despre existența sau chiar a contemplării frescei de la Vatican a lui Rafael, cum fusese ea interpretată pe atunci, o discuție cu Rubens. Opera

Ca și călugării ordinelor gîdeau și breslele bogate, frățiile duhovnicești care comandau marile tablouri pentru biserici și donatorii individuali, ca de pildă : primarul Nicolaus Rocox, unul din prietenii cei mai zeloși ai lui Rubens, care a pictat pentru el o serie întreagă de tablouri. Tablourile lui bisericеști sînt și punctul culminant al compensației pentru ceea ce distrusese sălbatica iconomachie din anul 1566 în Flandra. Mai întii manieristii Flandrei, care erau pe atunci încă în plină activitate, au înzestrat din nou bisericile cu altare, poate și Floris în ultimii lui ani, apoi Martin de Vos, atelierul familiei Franck și alții. Rubens însă a creat, imediat după întoarcerea lui din Italia, cele mai extraordinare opere destinate altarelor și curînd faima lui s-a răspîndit, cum am arătat mai înainte, în sudul catolic al Germaniei <sup>12</sup>. Pînă la sfîrșitul vieții el a tratat cu toată seriozitatea glorificarea altarului, iar pe lîngă aceasta a acordat și sfinților populari ai Flandrei (St. Bavo, St. Amandus, St. Lievin etc.) ceea ce a avut mai bun în forțele sale creatoare. Nu era în tradiția țării să se împodobească mari culoare mănăstirești cu cicluri de fresce legendare cum făcuseră de pildă pe atunci cei din Bologna cu curtea interioară de la St. Michele din Bosco ; în schimb bisericile mai importante din întreg ținutul Brabant și din Flandra fuseseră înzestrate cu tablouri de altar executate de elevii, ajutoarele și urmașii marelui maestru, într-o proporție numerică și

---

este una din cele mai timpurii, după întoarcerea sa din Italia (1609) și trădează pe lîngă oarecare timiditate a picturii, cea mai înaltă silință în execuție.

<sup>12</sup> Pentru Neuburg a preluat, în afară de „Judecata de apoi“, marea „Cădere a lui Lucifer“, „Inchinarea păstorilor“ și „Sărbătoarea Floriilor“ ; pentru domul din Freising, tabloul femeii din Apocalips, astăzi toate în Pinacoteca din München. În afară de acestea, tot aici se află „Vinătoarea de lei“ pictată în 1618 pentru Prințul Max von Bayern, căci faima picturii lui laice se asocia cu cea a picturii religioase.

valorică asemănătoare cu cea din Italia și Spania. Rubens a creat puține tablouri pentru slujba celebrată acasă, pe ici colo unele excelente. Se pare că altarele vechi din case, existente și astăzi la Anvers în mare număr, au fost puțin sau deloc lovite de furtuna iconoclastiei rămânând în continuareenerate în diferite familii.

Pentru felul de a trata cu cei mari, Rubens trebuie să fi înțeles multe încă din Italia : înainte de toate nerăbdarea lor, de satisfacut doar prin muncă rapidă ; cercul de reprezentări și cultura lor ; apoi sentimentul de fast familial și puterea deplină care gusta alegoria cu toate semnificațiile și implicarea ei, de multă vreme folosită în scene narrative, încă de la „*Sala de' cento giorni*“ a lui Vasari și chiar mai înainte. Și cum pictorul rămânea de obicei neplătit, sau trebuia să aștepte pentru că banii pregătiți fuseseră risipiți pentru cine știe ce festivitate trecătoare sau necesități politice, cum casa Farnese îl lichidase pe un pictor ca Annibale Carracci cu o mizerabilă meschinărie, Rubens știa să-și ia măsuri în consecință, acoperindu-se dacă nu în întregime măcar în parte, restul reprezentând pentru el o atracție în plus. Ceea ce a căutat și a găsit n-a fost doar afacerea mănoasă, ca în cazul lui Federigo Zuccherro, și mai târziu al pictorilor de evenimente ai palatului dogilor din Veneția, ci erau prilejuri, care prin sugestii grăbite și nedefinite, trezeau în el scînteia unor scene posibile, avîntate, cu întîmplări care altora li s-ar fi părut de nereprezentat. Iniția desigur mintal cele mai îndrăznețe întreceri cu sine și pe cînd regii sau împuterniciții lor încă îi vorbeau, realiza o primă schiță în creion. Asemenea prilejuri stîrneau în înalții clienți admirație pentru propriile lor idei, pentru lucrurile frumoase care le veniseră în gînd și sigur că, în continuare, artistul nu-i decepționa. Nu este de imaginat că Galeria Luxembourg ar fi putut lua naștere, indiferent, ce alt savant sfă-

tuitor ar fi contribuit la aceasta, dacă n-ar fi fost convorbirile italiene desfășurate între regină și maestrul atît de familiarizat cu gloriificările familiei Medici. Iar dacă taciturnul Don Filip al IV-lea abia de rostea cîteva cuvinte pe an, este totuși notoriu faptul că a făcut excepție cu artiștii, urcîndu-se de mai multe ori chiar pe schelele decoratorilor săi bolognesi de cupole și vorbindu-le în chipul cel mai apropiat <sup>13</sup>; tot astfel, probabil că nu a stat mult lîngă șevaletul lui Rubens, ci i-a spus mai degrabă, într-o anumită măsură, ce gîndea despre marile cicluri de artă eclesiastică și profană pe care le voia executate de el. Cu acest prilej dau mai puțin de gîndit cele opt cuprinzătoare povestiri (cel puțin în parte romane) pentru palatul lui de la Madrid <sup>14</sup>, cît cele nouă alegorii grandioase prezentînd biruința credinței, despre care va fi vorba amănunțit mai departe, căci aici artistul a ținut seama de un mod foarte personal de gîndire al regelui.

În afară de aceasta, este cel mai potrivit să se menționeze tot aici o comandă regală, care presupunea un nețărmurit sentiment de forță din partea maestrului. Este vorba de palatul de vînătoare *Torre dela Parada*, construit atunci, nu departe de Madrid, unde nu trebuie mult ca în lipsa unor pictori laici autohtoni care să urmeze linia dorită, să fie chemați excelenți pictori de frescă italieni; dar la curte exista, de la Titian, tradiția suprafetelor de pînză pictate, iar după unele păreri, în momentul acela Rubens ar fi luat el însuși dimensiunile pentru un ciclu de scene din „Metamorfozele” lui Ovidiu, după altele i s-ar fi trimis mai tîrziu (1636 ?) măsurile și pînza la Anvers. Mai exact, un tablou trebuia <sup>15</sup> să se termine lîngă celălalt; nu numai suprafetele de deasupra ușilor și ferestrelor (*sopraporte e soprafinestre*)\*, ci

<sup>13</sup> Passeri, *Vite de' Pittori* etc. Ed. Roma, 1772.

<sup>14</sup> Vezi Waagen, textul la Albumul — Rubens.

<sup>15</sup> După Bellori.

\* Ornament arhitectural deasupra ușilor și ferestrelor. În limba italiană în original.



și celelalte suprafețe ale pereților, chiar și cele de pe coridoare și de pe scări trebuiau acoperite cu pictură, iar în câteva încăperi de trecere urmau reprezentări de animale, *scherzi d'animali*\*, pe care trebuia să le execute marele ajutor al lui Rubens pentru lucrările acestea, Franz Snyders. Ceea ce într-adevăr a luat ființă ca ansamblu (din fericire în cea mai mare parte de miinile discipolilor) și a fost realmente trimis în 1638 în Spania, nu s-a limitat la Ovidiu; a fost „un ciclu de imagini mitologice, realiste, alegorice de curte, tablouri silvane și de vânătoare“. Dacă întrebăm de soarta ulterioară a acestui mare depozit — întrucît pentru castelele de vânătoare predilecția era schimbătoare — o bună parte din tablouri și probabil dintre cele mai bune vor fi fost luate mai întîi la alte reședințe și dacă Palomino (Cap. 106) vorbește de mai multe tablouri, reprezentînd Metamorfozele pictate de Rubens, care ar fi fost aduse la Madrid în încăperile regelui, acestea desigur că proveneau de la Parada; cîte din actuala Galerie de la Madrid vor fi avînd însă aceeași origine, nu putem spune. („Mercur și Argus“, precum și „Răpirea Hippodamiei“, care împreună cu o „Prăbușire a gigantilor“ de la Escorial sînt reprezentate în Galeria de la Bruxelles prin trei schițe? — „Răpirea Proserpinei“? — „Alăptarea lui Hercule“? — poate „Pedepsirea lui Paris“ de la Madrid?). Dacă tabloul savuros al Latonei cu țărani lykieni, de la Pinacoteca din München, provine cumva de la Parada sau a fost doar destinat acestuia, atunci poate că nu a fost singura „Metamorfoză“ redată din perspectiva comică. La Dresda se poate atribui cu oarecare veridicitate acelei surse o „Diană cu nimfe la vânătoare“ și pentru că fecioarele reprezintă în parte portrete, trebuie să presupunem în acest întreg ansamblu „o societate aleasă, sub masca mitologică“. Însă poate că strănepotul lui Carol Quintul și pictorul de la Anvers au discu-

---

\* Jocuri cu animale. În limba italiană în original. 44

tat cel puțin în treacăt un proiect cu mult mai vast. Muzeul de la Berlin posedă o schiță de bătălie de o minunată căldură, în care mișcarea și lumina par a emana magic din centru, cam cum se întâmplă în tabloul de mari proporții, doar început, al bătăliei de la Ivry (Uffizi) ; însă momentul înfățișat este victoria hotărâtoare a lui Carol Quintul la Tunis (20 iulie 1535) asupra armatei lui Hayreddin Barbarossa. Este oare aceasta una dintre multiplele scene ale unei povești inspirată de mărele străbun, de care s-a ocupat sufletul visător al lui Don Filip al IV-lea ? <sup>16</sup>.

În sfârșit, chiar dacă ar fi căutat în toată Europa, Casa Stuart nu se putea lipsi de arta Flandrei și de Rubens pentru monumentală ei glorie. Carol I reflectase încă de pe vremea când era prinț de Wales la o pictură mare pentru Whitehall, când acesta era încă în construcție; ajuns rege, s-a înțeles cu Rubens, de față în calitate de diplomat, asupra apoteozei alegoric-istorice a tatălui său Iacob I, ce urma să fie plasată pe nouă cîmpuri mari ale tavanului sălii de festivități de acolo. În afară de schițele respective, Rubens a lucrat la Londra multe tablouri și a creat de asemenea pentru rege proiectele pentru opt covoare de perete cu povestea lui Achile. Fără îndoială însă că ultima lucrare a fost realizată în mare grabă, după

---

<sup>16</sup> Gîndul unui asemenea ciclu n-ar fi fost nou : despre marea serie de covoare pe care le-a compus, încă un martor ocular al campaniei tunisiene, Jan Vermeyen, din însărcinarea lui Carol Quintul, vezi catalogul Galeriei de la Viena, de Engerth, vol. II, p. 522 și urm., unde se găsesc lămuriri atît asupra marelui carton de guașe trecut acum în fondul acestei Galeriei, ca și asupra micilor schițe și al celor două lucrări țesute. Seria țesută la Madrid i-a fost fără îndoială cunoscută lui Rubens, la el însă s-au înfiripat desigur alte întâmplări decît cele ale bunului Vermeyen. — Schița de la Berlin se reține în mod deosebit prin grupul unui conducător tunisian, care se prăbușește cu capul în jos de pe calul cabrat pe picioarele dinapoi, în timp ce îl lovește un comandant spaniol.

scenele izolate cunoscute nouă din gravuri, în vreme ce tavanul de la Whitehall avea să corespundă pe deplin puterii inventive a maestrului. Cît de mult l-a mai solicitat curtea, reiese din faptul că puţin înainte de moarte se mai duceau încă tratative cu artistul pentru trei tablouri reprezentînd povestea lui Psiche, pentru tavanul dormitorului reginei Henriette, din palatul de la Greenwich.

Rezumînd prozaic latura de afaceri a acestui gen de creaţie, ea a fost în puţine cuvinte următoarea. Un maestru de forţă al artei istorico-alegorice — într-adevăr situat într-un loc neutru din Occident — într-o vreme cînd gloria picturii veneţiene se întunecase, iar pictorii germani şi francezi nu intrau în discuţie, obişnuit să fie trimis la mari depărtări, a fost pus în contact (prin intermediul unui însărcinat cu afaceri al prinţului elector la curtea Franţei) cu ambiţia unei Medici, regina văduvă a Franţei, iar el a dobîndit printr-un mare ciclu de tablouri gloria cea mai înaltă într-un loc unde multă vreme s-a perindat ceea ce era mai distins în Europa ; mai departe, impresia pe care o produce personalitatea sa, determină o legătură încă neîntilnită pînă atunci între pictură şi diplomatie, precum şi un schimb personal cu cei mari, care găseau în el (după cum se pare) interpretul patosului lor ; însă paralel continuă, în mod firesc, compoziţia pentru mari serii de covoare. Se putea, poate, ca în aceste cercuri să se fi născut părerea că aveau de-a face cu cel mai mare povestitor din toate timpurile. Însă munca de realizare propriu-zisă rămînea rezervată atelierului din Anvers, unde maestrul avea în jurul lui ajutoare selecţionate ca nici un altul în vremurile acelea ; de aici porneau în toate ţările, picturile terminate, făcute sul, însoţite de teama că nu vor ajunge neatinse. Este o lume cu totul diferită de aceea a pictorului de frescă ce călătoreşte de la o biserică la alta şi de la un palat la altul.

Pe vremea aceea acest atelier nu era nici pe departe singurul bine văzut la Anvers și multe altele cunoșteau, paralel, o înflorire bogată ; ba mai mult, șeful unuia, Jan Breughel (așa-numitul Sammet Breughel, mort în 1626), a fost prietenul intim al lui Rubens, care se asocia cu el pentru executarea de tablouri importante ; mai apoi însă sigur că atelierul nu i-a servit maestrului doar pentru comenzile masive destinate altor țări, ci mai ales propriei sale colaborări zilnice. Rubens a avut de timpuriu o poziție sigură și înaltă, care i-a permis să creeze și să dispună crearea de opere, fie că se vindeau, fie că rămîneau în proprietatea lui ; dar ocuparea în ritm regulat a elevilor care lucrau alături de el, a dus de la sine la dispoziția de a se picta pentru rezervă replici din ceea ce se lucrase înainte, pe care apoi el le termina cu mai multă sau mai puțină dăruire. În felul acesta au luat naștere acele rînduri de trepte de la ceea ce era în întregime de mîna lui, la ceea ce era terminat de mîna lui doar în părțile esențiale, la lucrări supervizate de el, la tabloul de atelier de diferite categorii, la tabloul discipolului după un desen simplu al maestrului, la copie, care era deja străină atelierului, în sfîrșit la simpla imitație, uneori doar exterioară. În corespondența din anul 1618, cu Carleton, însărcinată de afaceri de la Haga, unde este consemnată, cel puțin în limita în care i se părea maestrului util, rezerva lui de atunci, apar mai multe din aceste nuanțe notate împreună cu gradul de participare al elevilor.

În scurgerea a trei decenii, personalul acestui grup celebru de discipoli s-a schimbat desigur mult. În calitate de „prinț moștenitor“, cum îl numește Fromentin, se ridică lîngă conducător Anton van Dyck, care după cercetări mai noi ar fi dobîndit chiar, temporar, o influență foarte puternică asupra lui Rubens însuși și care, ca și acesta, a fost sortit apoi să exer-

cite o influență mondială, depășind cu mult Flandra. Următorul în ierarhie, după aceștia doi, Iakob Iordaens, deși prieten al lui Rubens și complet dependent de el în posibilitățile sale, se exclude din numărul elevilor și din cel al colaboratorilor. Acest ajutor reciproc s-a specializat în anumite părți ale tablourilor ; în tablouri animaliere și animalele din celelalte tablouri, precum și în accesorii ; îi depășea pe ceilalți Franz Snyders, doar cu doi ani mai tânăr decît Rubens și care prin personalitatea sa nobilă și atrăgătoare, așa cum este cunoscut din tabloul vienez al lui Van Dyck, merita să fie prietenul lui ; pentru peisaj sînt pomeniți în special Lucas van Leyden și Jan Wildens. Cum i-a folosit Rubens pe ceilalți, pe fiecare după capacitatea sa specială, credem că mai putem lămuri și astăzi în multe din părțile componente distincte ale tablourilor sale. Pentru galeria Luxembourg s-au identificat, în afară de cei menționați înainte, Justus van Egmond (născut în 1601), Peter van Moll (născut în 1580), Cornelius Schut (născut în 1597), Jan van Hoecke născut în 1611 și prin urmare poate prea tînăr ?), Simon de Vos, Deodat Delmont și alții, iar activitatea lor poate fi demonstrată cu mai mult sau mai puțină certitudine pe fragmente. Printre cei ce au lucrat mai tîrziu pentru Rubens trebuie citat în primul rînd Theodor van Thulden (născut în 1606), apoi Abraham van Diepenoeck, care a fost unul din elevii lui de frunte ; frumoasa compoziție a marelui tablou al Clôliei (Dresda) poate fi chiar disputată, între el și maestru. După posibilitățile noastre de apreciere, acesta a fost unul din cele mai fericite ateliere despre care avem știri. Pe lîngă celelalte însușiri umane și artistice ale maestrului, nimeni nu și-l poate imagina altfel decît ca un dascăl perfect și o astfel de personalitate se pare că au așteptat toate forțele din jur. Sub ochii lui ele au continuat — nu o moștenire servilă, ci propria lor creație independentă, demnă de

toată considerația ; succesorii lui nu devin manierişti, pentru că nu imită felul de a simţi al maestrului, ci urmează principiile fundamentale şi mijloacele sale artistice. Şi astfel spiritul lui Rubens trăieşte mai departe, într-o libertate deplină, în opere excepţionale ale unor artişti care nici nu se bucuraseră vreodată de învăţătura lui directă, cum au fost de Craeyer şi Van Oost, ba chiar adversarul său, Janssens şi discipolul acestuia Rombouts, pentru a nu mai vorbi de alţii. Nu numai la Tenniers, ci în întreaga pictură de gen belgiană se discerne câte una din forţele, cu o acţiune fericită, emanată de la Rubens.

Pe de altă parte, reîntorcîndu-te în atelierul propriu-zis, nu este tocmai uşor să-ţi imaginezi colaborarea obişnuită ce avea loc între maestru şi ajutoarele sale. După presupunerea lui Waagen, Rubens desena tablourile, apoi îi lăsa pe elevi să le picteze sîrguincios după schiţe colorate şi pe urmă, mai mult sau mai puţin, le finisa. Dar nu trebuie trecut cu vederea că majoritatea schiţelor colorate ale lui Rubens, ce se află astăzi în galerii, fac impresia unor așa-zise idei primordiale ; ele sînt adesea desene executate cu pensula în tonuri rosietice sau verzui, zvîrlite în cea mai mare grabă. Şi chiar cele mai substanţial finisate, care depăşesc cu mult aceste stenografii în două culori şi care adaugă spaţiul şi diviziunea luminii în viitorul tablou, mai presupun încă urmarea unei puternice imixtiuni a maestrului. Este suficient de pildă ca cineva să se uite în Pinacoteca din München la acele schite pentru Galeria Luxembourg, care sînt mai finisate, ca să se convingă că discipolii nu fuseseră încă îndeajuns de bine instruiţi pentru executarea lucrării. De ghicit, fără îndoială, nu va mai ghici nimeni cum a dat Rubens, de la caz la caz, indicaţii mai detaliate asupra coloritului definitiv şi tonului general, şi cum conta pe fiecare dintre ajutoarele sale, pe gradul lor de

înțelegere și de sensibilitate, într-un cuvânt : pe intuirea din partea lor a ceea ce avusese de gînd să exprime și cum.

Marea moștenire pe care a lăsat-o Rubens școlii lui, nu poate fi, exact delimitată, după cum s-a arătat, în ansamblul moștenirii tuturor atelierelor de pictură din sudul Flandrei (pînă la Liège) dar totuși o constatare finală asupra activității lui este îngăduită. Printr-o mare acumulare de forțe (capitaluri) în industrie, toți micii și cei mai mici dintre concurenți pot fi paralizați și distruși, chiar și un magazin mare poate constrînge prăvăliile mici să închidă ; în artă, pe vremea aceea era, mulțumită Domnului, altfel. În jurul artistului mare, chiar dacă acesta producea în atelierul său 1400 de tablouri, activitatea creștea și odată cu ea debușeul pentru toată țara lui, se formează o opinie generală, o creștere generală a etalonului de măsură, pentru că acest mare pictor a determinat ridicarea generală a nivelului artistic și aceasta a durat aici aproximativ un secol, cam ca în Olanda. Ambele țări iubitoare de artă, au cucerit împreună atît cu ceea ce aveau comun cît și din contraste, acea mare poziție din vremurile acelea, care li se recunoaște pînă în zilele de astăzi, căci pictorii lui Ludovic al XIV-lea nu mai erau de mult considerați stăpîni pe propriul lor teritoriu, iar Italia, care părea să-și mai aroge încă o dată suprameția europeană cu Pietro da Cortona, Luca Giordano și pictorii de biserici formați în maniera lor, o pierduse din nou definitiv ; Spania însă, cu toată forța ei artistică, nu fusese niciodată în măsură s-o dobîndească.



O a doua suită a princiariului maestru au fost gravorii și cu aceștia relațiile artistice și de afaceri trebuie să fi fost excelente și cu totul libere, căci paralel mai lucrau și după alți pic-

tori cunoscuți. Lukas Vorstermann Paul Pontius, Schelte van Bolswert cel deosebit de apropiat, de asemenea P. Soutman, Suyderhoef, au dobândit pe această cale nume nepieritoare, fără a ne mai gândi la atîția alții. Flandra, unde poate că gravura și-a avut întîi originea, cultiva această artă cu generozitate, de un secol, numărînd printre ai săi, după Lukas van Leyden, alte forțe ca Heinrich Goltzius și familia Sadeler ; Anvers devenise încă de mult lăcașul principal și cel mai mare pentru toate editările, de la punctul mare de gravură de lux pînă la ilustrația de carte în serie. Tocmai pictorii manierismului dobîndiseră cea mai largă popularitate prin gravură, a cărei tratare se afla în bună măsură pe una din culmile cele mai înalte ale posibilităților de atunci, chiar față de gravorii italieni, astfel încît Rubens cu ai săi au întîlnit un drum larg și bătătorit, o mare tradiție comercială.

Fără îndoială că acum începea sub conducerea lui o nouă strădanie și o nouă împlinire. Gravorii care veneau să învețe la el erau înainte de toate obligați să se deprindă să deseneze în spiritul lui, indiferent de proveniența și de deosebiri între gradul lor de cultură ; cu dalta, cu acul lor de gravat, ei trebuiau să învețe să înfățișeze, depășindu-l chiar pe Goltzius, acea lume de modelare a formelor, de redare a materialelor, de contraste între lumini și umbre și în sfîrșit acea poziție specifică a unui ansamblu, proprii marelui maestru, într-un univers de scene și adesea scene foarte bogate. Fără o permanentă supraveghere și participare din partea lui, lucrările nici n-ar fi putut fi concepute ; însă după aceea aveau certitudinea deplină că sub această îndrumare progresau cum n-ar fi putut s-o facă cu nimeni și nicăieri, pe lîngă faptul că aceste gravuri dintre care multe foarte mari, trebuie să le fi asigurat și un avantaj material. Merita osteneala și fiindcă Rubens însuși asigura, în calita-



tea sa de antreprenor<sup>18</sup>, fiecare exemplar împotriva copiilor, prin privilegii regale spaniole, franceze și olandeze de stat. Căci în vreme ce gravurile pictorilor italieni de atunci dau impresia că au fost create numai pentru alți pictori, Rubens se orientează către marele public cumpărător din tot occidentul, care se servește cu entuziasm din opera lui atât pentru nevoile religioase cât și pentru plăcerile lumești ale artei și care de pildă își poate procura din această unică sursă mai multe tablouri de altar decît din toată Italia luată la un loc. Copiștii francezi exercită de pe acum admirabil spiritul de protecție industrială de mai tîrziu a țării lor, căutînd să acrediteze la oficialități ideea că gravurile lui Rubens (atîta vreme cît copierea lor nu era permisă) scoteau foarte mulți bani din țară judecînd după cererea mare de cumpărare. Mai mult, chiar se pune acum întrebarea : cine se grăbea mai mult, cumpărătorii de pretutindenii sau Rubens însuși ? Căci gravuri mari și importante, care în ciuda semnăturii „Rubens pinxit“, nu fuseseră executate după tablouri pictate ci după schițe timpurii, de început, care în timpul picturii mai aveau să primească însemnate și fericite schimbări, mai ales simplificări, (iar unul din exemplele grăitoare pentru acestea poate fi socotit, mai bine ca un altul, „Învierea lui Lazăr“ de la muzeul din Berlin, erau totuși acceptate, în comparație cu gravurile lui Bolswert. Aceste schițe poate să fi fost schițe în culori dar și cartoane, iar în mai multe cazuri ele s-au dovedit grisailles-uri\*, din care mai există unele pictate de Rubens în ulei, într-o singură culoare, fie în ton gri fie în ma-

---

<sup>18</sup> În ceea ce privește relațiile de editare și de afaceri trebuie să se facă trimitere la aprecierea altora. Întreaga privire de ansamblu asupra gravurilor lui Rubens să se compare cu Woermann, *Geschichte der Malerei*, III.

\* grisaille = gen de pictură imitînd sculptura și în care nu se folosesc decît tonuri gri.

ron. În afară de aceasta, Rubens proceda de multe ori foarte liber cu tablouri terminate atunci cînd era vorba a se executa gravuri : din *Vierge au perroquet*\* a lua naștere o gravură care cuprinde numai mama cu pruncul, fără Iosif, fără fondul peisagistic și fără papagal, ci doar cu o arhitectură abia schițată și în felul acesta s-a produs o imagine a Maicii Domnului pentru orice casă, lipsită de intimitatea specială a celebrului tablou (creat în 1614) al muzeului din Anvers.

În gravuri, marele colorist apare în fața oamenilor fără culori și dobîndește numai prin compoziție, forme și lumină, o strălucită celebritate personală. Trebuia să aibă și pentru aceasta într-adevăr, o sensibilitate vie și anume să acorde scenelor mari, puternic însuflețite, încă în forma lor timpurie, poate prea încărcată, cea mai largă răspîndire. Cunoscătorii picturii sale erau și așa în măsură să ghicească, adesea încă din gravuri, culori și succesiuni de culori, cum avusese intenția sau cum le folosisese. Că se gîndise și la iarmaroc o dovedesc gravurile în lemn ale lui Christoph Jegher, care părăsise Germania, și se așezase la Anvers, pentru care Rubens a compus el însuși între altele minunata „Odihnă în timpul fugii” și pînă în anii săi cei mai tîrzii o versiune deosebit de gîndită a „Grădinii dragostei”, atunci cînd faima acesteia — inițial creată cu intenția unei scene foarte intime — străbătuse prin toate zidurile. În afară de aceasta marile sale gravuri își urmau însă drumul triumfal, iar pentru cunoașterea întregului ansamblu al creației lui Rubens, nu se poate renunța la ele din mai mult decît un punct de vedere. De pildă, unele lupte violente cu animale nu se pot regăsi decît în respectivele gravuri ; cea mai impresionantă vînătoare de mistreți nu se cunoaște, după cîte știm, decît din gravurile lui Soutman ; ce culme a înțelegerii atinsese școa-

---

53 \* Fecioara cu papagalul. În limba franceză în original.

la și în direcția acestor subiecte o dovedește înainte de toate exemplul elocvent al Vînătorii de lei de la München pentru că avea posibilitatea de a compara minunata gravură a lui Bolswert cu vechiul și celebrul original. Peisajele erau de mult una din formele de redare, celebre în lumea întreagă, a spiritului artistic de la Anvers, exprimat în pictură și gravură când a intrat Rubens în acțiune, creînd în ceasuri cu totul speciale ale carierei sale, încă din Italia, acele tablouri răspîndite astăzi în Europa care înfățișează natura, de la aspectul cel mai simplu pînă la cel mai fantastic, pînă la catastrofa meteoritică, asupra căreia ne vom reîntoarce ; Bolswert a fost din nou acela care în principal a făcut accesibile lumii multe din aceste opere nepieritoare. El n-ar fi fost capabil să facă aceasta fără studii personale profunde, și anume asupra pădurii, sub conducerea maestrului.

În sfîrșit, au mai putut să apară, în împrejurări speciale, chiar și gravuri care întrec ca efect picturile ce le corespund. Acele nouă alegorii legate de biruința credinței destinate lui Don Filip al IV-lea, foarte mari, din cîte am văzut la Grosvenor Gallery din Londra și la Luvru, executate în ulei pe pînză de elefi mai puțin însemnați și în parte foarte prost conservate, nu suportă comparația cu gravurile lui Bolswert (din care ne stau la dispoziție patru), căci acestea exprimă o răspundere mai înaltă a redării. În aceste compoziții Rubens a pus mai mult din ceea ce avea mai bun în el decît este dispus să admită gustul de astăzi ; el ținea prea puțin la transpunerea în covoare, căroră le fuseseră destinate și perspectivele lor trebuie să fi fost îndoielnice, pentru că spre îndepărtata Spanie plecau în locul covoarelor marile suprafețe de pînză pictate ; și-a salvat amintirea lor prin desene executate cu grijă sau prin grisailles-uri, care i-au servit de model marelui său gravor, iar aceste desene erau fără îndoială de mîină proprie.

Francezii însă, despre care am vorbit mai sus, avuseseră o bună inspirație cînd se aprovizionaseră la timp și din plin cu gravuri după creațiile înflăcărâte ale lui Rubens. Nu era așa departe timpul cînd aveau să le fie servite în gravuri cu mult mai finisate și elegante decît aceste foi din Anvers și anume în cele ale lui Edelinck, Vanteuil, Audran și alții, felurile reci ale unor Lebrun și compania, împreună cu Poussin.



Aprecierea asupra genezei formelor și coloritului la Rubens rămîne în esență treaba artiștilor și ceea ce își poate rezerva profanul sînt numai observații parțiale, care privesc poziția unei opere în cadrul întregii producții a maestrului. Dar tocmai Rubens nu este cel ce ușurează aici constatarea realității, pentru că la el orice amănunt apare într-o măsură enorm de mare ca parte și mijloc de acționare al unui ansamblu, prin urmare în relativitatea sa.

În privința gustului personal el se recunoaște singur (1618) „înnebunit de antichitate“. Dar știa foarte bine că piatra nu era culoare și lanțul impresionant de făpturi „de la cer, prin lume, spre infern“, pe care se cerea să le înfățișeze vii, trebuiau să devină întru totul întruchipările sale proprii. ca să-l poată bucura: personalitatea lui era într-o legătură misterioasă cu un proces de creație peste măsură de bogat și cu acele tradiții ale marii lumi culturale de atunci, care putea să servească și tuturor celorlalți pictori. Astfel trebuia să se explice atît admirația cît și disprețul, în vremurile de mai tîrziu, din clipa în care farmecul era atît de mare încît ignorarea nu mai era posibilă. Că Rubens ar fi trebuit să fie socotit în esență un naturalist, sau în linii mari un urmaș al venețienilor, că puterea și originalitatea lui au fost într-un fel oarecare condiționate de aceasta, nu trebuie să ne preocupe

aici. Se admite că în construirea figurilor sale, începînd cu scheletul, se simte adesea lipsa idealității, a selecționării tipurilor, după gradul lor de perfecțiune și chiar pasul brutal și lipsit de frumusețe al figurilor sale masculine le face să fie condiționate de această poziție. Fără îndoială că înainte de a te îndepărta, răzbate în prim plan, fascinînd mai ales în tablourile de mîină proprie și bine conservate, splendoarea recunoscută a modului său de a trata carnația ca atare, celebra frumusețe a nudului și a apariției sale în lumină și în clar-obscur, concomitent cu valorificarea în tablou ca atare, unde tonurile se armonizează, într-o gamă atinsă doar aici, în veșminte de culori întregi și întrerupte, puternic strălucitoare sau numai cu sclipiri domoale. Această carnație are și ea istoria propriei evoluții, începînd de la tonul luminos-gălbui din perioada italiană, pînă la tonurile de cinabru și ultracarmin și la înlocuirea prin carmin a umbrelor trupurilor tinere; există chiar tablouri timpurii, ca de pildă „Jupiter sub înfățișarea Dianei cu Calisto” (la Kassel), care se bucură de faima unei depline modelări, aproape lipsită de umbre. În afară de aceasta, Rubens a știut să caracterizeze în modul cel mai veridic pielea figurilor sale, atît de diferită după sex, vîrstă și poziție în viață.

În ceea ce privește nudul masculin este de asemenea unanimă admirația pentru trupul neînsuflețit al lui Christos în marea „Coborîre de pe cruce” din catedrala de la Anvers, atît pentru perfecțiunea formelor cît și pentru frumusețea coborîrii, care n-a fost niciodată întrecută, nici chiar atinsă. În schimb diferă mult poziția artiștilor privitoare la *Christ à la paille* din muzeul de la Anvers, la diferitele înfățișări de *Pietă*, la trupul neînsuflețit al lui Christos în poziție întinsă, într-un racursiu puternic, din tablourile cu Sfînta Treime, în sfîrșit cele privind redarea celui crucificat, fie singur pe fond de nori, fie ca figură centrală în-

tr-o Golgotă sau a unei înălțări a Sfintei Cruci, cum este cea celebră din catedrala de la Anvers ; în unele din cazurile enumerate execuția de mînă proprie este îndoielnică, sau se renunță la ea. O deosebită măreție și frumusețe are trupul neînsuflețit al lui Christos din marea *Pietă* în fața peșterii, un tablou încă timpuriu al muzeului din Bruxelles. Dintre figurile vii ale lui Christos se recunoaște biciuirii de la Sf. Paul din Anvers cea mai înaltă măiestrie (deși este numai parțial de mînă proprie), în ciuda efectului îndoielnic, pentru că Isus, deși legat de stilp, face impresia că ar voi să se sustragă celor patru chinuitori ai săi ; Christos cu marii păcătoși din admirabilul tablou al pinacotecii de la München, nu este decît mijlociu ca perfecțiune a trupului, iar despre cel din „Rugămintea Sf. Tereza“ (Muzeul din Anvers) se poate spune că este mai degrabă un tip inferior de trup, dar că în schimb figura trădează o înaltă noblețe venețiană. Despre „Christos cu Sf. Toma“, aflat tot acolo, se pot citi chiar aprecieri disprețuitoare. Același mare (și de altfel de toți cititorii apreciatul) cunoscător, Fromentin, care în cazul de față se exprimă în acest sens, aduce lauda cea mai înaltă plenitudinii de viață a nudurilor celor doi pescari din „Pescuitul miraculos“ (la „Sfintele femei“ din Mecheln). Alte figuri nude eroice au încă din epoca italiană o viață desăvîrșită, în așa măsură încît n-au putut fi întrecute de nici un contemporan italian, și ele nu sînt altceva decît creații spontane, realizate ca urmare a studiului. E suficient de pildă să se observe cum măreții lui zei marini sînt tributari, în privința corporalității, respectivelor statui romane, începînd cu zeul Nilului, fără însă a le da-tora nimic din motive, căci pe acestea maestrul le-a creat mereu din nou. Nudurile de tineri își au de asemenea începuturile în Italia, cu acel extraordinar sfînt Sebastian plebeu din muzeul de la Berlin, care are carnația gălbuie

57 de o minunată strălucire, încă obișnuită pe vre-

mea aceea ; controversat între Rubens și Van Dyck rămîne cadavrul frumos, rezemat de trunchiul unui copac, al aceluiași martir, căruia un înger, de asemenea tînăr și frumos, îi desface panglica de la un picior. Alte figuri mai importante de îngeri, în parte îmbrăcați, se găsesc de pildă în „Fuga lui Loth“ (Luvru), ca și în „Adorația păstorilor“ de la München, în chip de înger al răzbunării în „Martiriul Sf. Lievin“ (Bruxelles) etc. Nudul masculin clasic, de formă ideală, care dealtminteri nu apare frecvent la Rubens, nici în subiectele mitologice, este reprezentat în toată plenitudinea în galleria de la Luxembourg, de pildă prin Geniul din „Nașterea lui Ludovic al XIII-lea“, iar în „Apolo al Olimpului“ de acolo (din așa-numitul *Gouvernement de la Reine*), Rubens l-a transpus vădit pe Apolo din Belvedere, într-o mișcare alertă.

Existau multe cereri pentru nud femenin și s-a dovedit că Rubens a dat curs cu plăcere și de bună voie acestei dorințe. Unde oare se găsea consemnat de către vechii scriitori mitologi sau ce reliefuri sau vase antice au arătat că cele trei fiice ale lui Kekrops, Herse, Aglauros și Pandrosos, au fost goale cînd, deschizînd coșul, au descoperit copilul Erichthonios, cel cu picioare reptiliforme ? Rubens le-a pictat însă astfel în tabloul superb din Galeria Liechtenstein, în plină lumină, în fața unui boschet umed și întunecat din care pornește un izvor, într-un contrast uimitor de aspecte și le-a mai adăugat : o doică îmbrăcată, un putto luînd parte cu însuflețire la ceea ce se petrece și un cățel, apoi ca sculptură o nimfă, figură ornamentală a fîntîinii, și afară în spațiul însoțit al pădurii, un bust de Pan încornorat. Și „Suzana în baie“, concepută pe atunci de toți pictorii și clienții ca o exhibiție a goliciunii, are totuși în tabloul Pinacotecii din München, în maniera prezentării spatelui, o intenționalitate de un gen special, subliniată cu plăcere, și Rubens a folosit din nou același

motiv, cu toată dezinvoltura, într-o Antiopa a muzeului din Anvers (dealtfel prostește denumită *Vénus refroidie*\*), oricum, în ambele tablouri nu se poate ignora o intenție amuzantă, mai ales la cei doi bătrâni din primul, dintre care unul trage cu ochiul ca scos din minți, printre ramurile copacului, în vreme ce al doilea vrea să-și facă vînt peste o balustradă și aceeași intenție glumeată o trădează și Jupiter conceput ca satir lîngă Antiopa.

În construcția trupului femeii, Rubens a făcut mai întîi în mod evident diferența între figurile înveșmîntate și cele goale și le-a acordat preferință celor dintîi printr-o siluetă înaltă, suplă, cum o dovedesc sfintele femei de pe altarul Sf. Ildefons, cele de pe voley, în „Înălțarea Sfintei Cruci” și în plus Sf. Domitilla de pe panoul principal din Chiesa Nuova din Roma. Între aceste tablouri se găsește poate singurul exemplu de împrumut direct al lui Rubens la un motiv din antichitate, din așa-numita *Pudicită*. Este figura înveșmîntată, în picioare, păstrată și în cîteva exemplare excelente realizate în marmură, cu șoldul drept lat, care-și ține în sus, cu mîna dreaptă, vîlul ce-i cade de pe cap, stînga avînd astfel posibilitatea de a se lăsa pe coapsa stîngă, sau de a se îndrepta spre șoldul drept. Ea apare în mai multe din tablourile amintite înainte, deosebit de frumos și potrivit încorporată momentului din „Femeile la mormînt” (Galeria Czernin din Viena); în afară de aceasta, Rubens a redat-o în așa-numitul „Tablou al lui Ceres” (Ermitaj), chiar sub formă de statuie, înconjurată de putii vii care se străduiesc să împodobească cu însufletire nișa figurii cu o minunată ghirlandă de fructe. În rest, Rubens este încă de acasă, din plin înzestrat cu motive de mișcare ale figurilor feminine îmbrăcate, cum o dovedește de pildă o privire de ansamblu superfi-



cială asupra Galeriei Luxembourg, iar pentru îmbrăcăminte ca atare, atît pentru cea ideală și așa-zisă antică, cît și pentru cea elegantă și fastuoasă a timpului și lumii sale înconjurătoare, pictorul a rămas izvorul cel mai important. Fără îndoială că efectul pictural mare, de ansamblu, căruia îi subordonează toate detaliile, este în mod obișnuit de așa fel încît abia cu timpul îți dai seama de aceste prețioase expresii parțiale. Se adaugă deplina lui degajare în general, care se traduce în faptul că atît figurilor masculine cît și celor feminine, portul, indiferent care ar fi acela, li se potrivește atît de perfect, de firesc, încît lasă impresia că n-au purtat niciodată altceva; tot astfel îmbrăcăminte eroică, de război, așa cum fusese destul de superficial copiată după monumentele romane; sau splendoarea sculptoare de catifea, mătase și bijuterii pe care ochiul o ia cu el fără a reflecta prea mult, ca și cum altfel nici nu s-ar putea.

Însă goliciunea trupului feminin poate să exercite, cum am menționat mai sus, prin simpla frumusețe a epidermei, în asociație cu lumina și clar-obscurul, un farmec care precede orice conținut poetic obiectiv și orice puritate a formei. Cel ce vrea să se convingă, să privească de pildă tabloul de la Berlin înfățișînd eliberarea de către Perseu a Andromedei, o ființă în sine atît de indiferentă și de grasă în opulența ei, blondă și strălucitoare din creștet pînă în tălpi. Există o mărturisire foarte specifică și individuală din partea lui Rubens, asupra limitelor, la el atît de depărtate, ale posibilității frumosului, într-un tablou celebru ca *Het pelsken*\* din Galeria de la Viena, înfățișînd-o pe Hélène Fourment mergînd spre baie. (Vădit din ultima perioadă). Haina de catifea în care este înfășurată ușor, cu blană și cu puțină pînză fină de in, fondul neutru și

---

\* *het pelsken* = Blănița. În limba flamandă în original.

covorul roșu de pe jos, înalță aici, în realizarea maestrului, un trup de o mare minunăție și capul cel mai fermecător, pînă la un efect incomparabil; privitorul uită cu desăvîrșire în prima clipă, că direcția și forma picioarelor precum și cutele nefirești ale pielii de la genunchi sînt oricum departe de perfecțiune<sup>19</sup>.

Formele feminine rămîn însă extrem de diferite ca valoare a frumuseții, în raport cu intenția generală și mediul, iar măsura în care au fost în execuția proprie a maestrului și buna lor întreținere, mai adăugă alte diferențe speciale. Și în execuțiile discipolilor există carnații transparente, surizătoare, aprinse și păr blond strălucitor. În numeroasele scene care slăvesc societatea lui Bachus și vînătorii, nimfe și menade de o splendidă înfățișare sînt totuși departe de orice aer aristocratic iar mediul redat este de multe ori completat prin adăugarea unor negrese și femei ale lui Pan. Soțiilor și iubitelor zeilor apei nu li s-ar putea atribui o educație prea aleasă, cu toate aceea iubita lui Poseidon din celebrul tablou de la Schönborn (Muzeul din Berlin) este alcătuită cu mai multă noblețe și prin clarobscur menită unei existențe mai ales. În despărțirea lui Adonis, un tablou al Galeriei Uffizi, deși mic, de o admirabilă delicatețe a realizării, cele trei grații care vin din stînga sînt foarte frumos formate și vii, iar la cele trei nimfe care dorm în pădure și sînt amenințate de satiri (Pinacoteca din München, cu peisaj de Jan Breughel)

---

<sup>19</sup> Rubens poate să fi văzut „Fata în blană” de Tițian, care se află acum în Galeria din Viena. Carol I al Angliei o cumpărase în Spania și aceasta se întîmpla probabil înainte de 1630, astfel că tabloul nu putea să-i rămînă lui Rubens necunoscut. El a văzut-o apoi în acea integritate pe care trebuie s-o fi avut înainte de a trece în „Stallburg”-ul vienez (joc de cuvinte: cetatea-grajd, n. tr.) unde cele mai importante tablouri au fost tunse cum se cuvine în cinstea simetriei. Direcția pe care o are pelsken (blană, n. tr.) este diferită, dar o înrudire rămîne și în ambele tablouri, brațul drept se îndreaptă spre umărul stîng.

vor fi desigur criticate pozițiile mai puțin nobile, cu toate că și aici căderea obosită după vînătoare este redată cu mare veridicitate, în schimb formele sînt din cele mai pure și fine.

Cea mai înaltă realizare în ceea ce privește zețele goale într-o mișcare ponderată, desigur că a atins-o Rubens cu „Judecata lui Paris“, și anume în ultimul și cel mai desăvîrșit exemplar (National Gallery); în schimb în ceea ce privește violența clipei și a splendorii trupești în toată plenitudinea ei, momentul cînd două corpuri de cel mai frumos contur se completează perfect prin contraste, cele două fiice ale lui Leucip răpite de Dioscuri (Pinacoteca din München) n-au fost niciodată întrecute. Uriașa capacitate artistică a lui Rubens iriază din acest tablou în direcții diferite și vom reveni mai departe la el; pe lîngă aceasta, toate celelalte răpiri se retrag într-o umbră modestă iar vehemența singură nu săvîrșește asemenea minuni.

Rubens a cunoscut desigur din exemplele cele mai izbutite femeia goală c u l c a t ă — adormită sau abia trezită — a marilor venețieni începînd cu Giorgione (în general denumită Venus) și a avut informații și despre unele siluete asemănătoare ale italienilor. De atunci încoace însă gustul lui precum și acela al clienților săi nu s-a îndreptat în direcția aceasta și n-au existat tablouri de el care să fi fost ținute după perdele. Din ceea ce știm, singura excepție este puternic proiectată în actualitate, iar somnul involuntar: este micul tablou de mină proprie din Galeria de la Viena, care-o înfățișează pe Angelica lui Ariosto (Orlando, Cînt. VIII, str. 28) în puterea pustnicului care-a adormit-o prin vrajă; în ciuda lipsei oricărei idealități și a unui racursiu lipsit de frumusețe, trupul este totuși unul din cele mai minunate pe care maestrul le-a creat vreodată. (Variantă la Haga).

În acele alegorii care reprezintă, cu mai multe variante, amenințarea fericirii terestre 62

prin război (între altele în Pinacoteca din München), silueta goală din mijloc, care poate fi interpretată ca Venus și ca dragoste familială, are neîndoielnic ici colo trăsături portretistice. Tot astfel de pildă, în tabloul de la Uffizi, greșit declarat un „Hercule la răspîntie“, la mijloc este înfățișat un erou împărțit între dragoste și datoria de a lupta, care în ciuda blăniei sale de leu nu trebuie să fie neapărat Hercule. În schimb, femeia goală înfățișată într-unul din cele mai tîrzii și admirabile tablouri, dintre aceste alegorii, ale războiului din palatul Pitti (1638), este una din cele mai frumoase ființe ideale ale lui Rubens și el însuși vorbește despre ea, într-una din scrisori, ca despre o Venus.

La sfîrșitul acestei enumerări trebuie pomenite reprezentările celor trei grații ale sale, sau dacă vrem, ale celor trei Hore, care redau aceste figuri în forme sau în legături mereu noi unele față de altele. (Muzeul din Madrid, Uffizi, Academia din Viena etc.). Aceste motive atît de puternic diferențiate între ele, provenind din perioade foarte diferite ale unei mari cariere, ar trebui supuse unei cercetări paralele, pentru a ne apropia, printr-o grupare ce va fi inevitabil identică, de bogăția fanteziei maestrului ; s-ar putea identifica toate aspectele imaginabile ale trupului gol, stînd liniștit în picioare, de la profilul aproape deplin pînă la redarea din față și cea din spate, fiecare frumoasă întorsătură a capului, fiecare grațioasă și degajată înlănțuire de brațe și mișcare a mîinilor. Formal, Rubens rămîne complet independent față de respectivele opere antice, de grupul de la Siena, de reliefuri, iar picturile de grații pompeiane mai dormeau încă sub pămînt pe vremea aceea.

Un scurt episod privitor la mîini, cum le-a înfățișat în general Rubens, și-ar putea găsi aici locul. În acest domeniu el nu era numai un mare artist sau un bărbat fin, ci și un om de o rară sensibilitate, iar cunoașterea poporu-

lui italian și a limbajului său de gesturi nu rămăsese fără efect asupra lui. Nu are nicăieri degetele strigător depărtate ca în școala romană, ca la Caravaggio și mai târziu în special la francezi ; degetele lui se apropie totdeauna, sînt ușor îndoite și adecvate exprimării oricărui simțămînt nobil și puternic. Orice fel de a apuca este grațios, chiar la oamenii violenți și inferiori, niciodată greoi, deși știe să dea formă, destul de limpede, și pumnului puternic al războinicului. Pentru scopuri speciale are și un limbaj special : o mînă întinsă a uimire el o redă, văzută din față, într-un racursiu din cele mai fericite, mîinile unui orb, plutind în față sau pipăind. Mîinile feminine sînt în gestul lor, oricare ar fi el, de o dulce noblețe, iar cele șase mîini și șase picioare dintr-un tablou de Horă ca cel al Academiei din Viena (unde Horele poartă coșul cu flori), nu pot fi revăzute fără o uimire totdeauna nouă. Înainte de toate însă își găsește aici expresia cea mai înaltă ceea ce are har și sfințenie. În tablourile ridicării Mariei la cer frumosul se leagă de frumos, începînd cu mîinile ocupate să binecuvînteze ale Fecioarei, pînă la cele ridicate în extaz ale apostolilor și departe pe deasupra diversității obișnuite a unei arte inegalabile, își găsește aici expresia un sentiment profund. Mîini care se roagă, fie că sînt doar înclinate una către alta, fie că sînt unite, au pe lîngă toți Guido Reni și Sassoferrato, frumusețea lor cu totul proprie, iar mîinile ce se frîng ale penitentei Maria Magdalena (Galeria din Viena), vor rămîne neîntrecute. Și atunci cînd (în aceeași galerie) Sf. Ambrozie îl alungă pe împăratul Teodosie din fața porții bisericii, privitorul emoționat de minunatul ansamblu dramatic mai trebuie să priceapă pe deasupra cum se echilibrează mîinile și brațele puternice ale împăratului și ale adjutanților săi, cu mîna ce refuză blînd a marelui arhiepiscop. Dar încă mîna Făcătorului de minuni care subliniază porunca divină, acea dreaptă de neuitat a sfîntului

Ignațiu cu cei posedați (tot aici), ce desemnează exact mijlocul, în partea de sus a zguduito-rului tablou! Și întocmai ca aceasta, pe un fond întunecat, cea a Sf. Franz Xaver, dătă-toare de viață și sănătate, este situată pe un văzduh deschis, de nori, în timp ce mîna lui stîngă arată spre cer. Emmaus-ul lui Rubens, care ne este cunoscut numai din gravură, re-latează s-ar putea spune perfect, prin cele opt mîini ce se văd aici, marele moment al revela-ției. Excelente mîini de oameni care dorm, una rezemată, una care atîrnă, și două întinse, se găsesc într-un tablou foarte laic al Gale-riei din Viena, avînd ca subiect povestirea lui Cimone din Boccacio și pentru a încheia, tre-buie menționat ultimul din autoportretele lui Rubens (Viena) în care stînga se reazimă cu noblețe pe spadă, iar dreapta (mîna cu care picta, poate atunci o aluzie la gută), este înfă-țișată în mînușă.

Gravorii lui, ale căror mîini sînt aproape totdeauna excelente, au fost probabil instruiți și obligați de el în mod special să lucreze în acest scop.



Putto, copilul gol, care în secolul 17 a fost cel mai mult folosit în pictură și sculptură, avusese și pînă atunci o lungă preistorie. Tra-diția Țărilor de Jos din ultima perioadă, ma-nieristă, nu-i oferea lui Rubens în această di-recție decît puțin sau nimic și în Italia el a trebuie să pornească cu sarcina aceasta de la început. Acolo a găsit putti răspîndiți în mare număr în arta religioasă, mitologică și decora-tivă, și nu trebuie totuși trecut cu vederea că datorită celor doi copii divini, *il Bambino* \* și micul Ioan, tipul și studiul său fuseseră întot-deauna ținute la un nivel remarcabil. Printre maeștrii artei trecute, care trebuie să fi făcut

asupra lui Rubens cea mai profundă impresie, s-ar putea presupune Andrea del Sarto și înainte de toate Tițian, cu putti din Asunta, Madonna Pesaro, Sf. Petru martir, în vreme ce rămîne nesigur dacă a avut prilejul de a vedea încă de pe atunci așa numita Sărbătoare a lui Venus, sau sărbătoarea copiilor ce fusese în proprietatea casei. Este, căci aceasta împreună cu alte tablouri ale lui Tițian ieșiseră din circulație ; abia mult mai târziu, la curtea regală spaniolă, le-a copiat odată cu altele. Desigur că a fost entuziasmat de numeroasele figuri de copii în marzură, din antichitate, în relief și sculptură liberă, dar a știut de la bun început că aceasta era o lume distinctă de a lui.

Și acum ia naștere într-un entuziasm cu totul independent, dacă se poate spune naturalist, cel mai timpuriu tablou al său cu putto profan : „Romulus și Remus cu lupoaica“ (Galeria Capitoliului), bazat pe studii absolut proprii, neatinse mai ales de toți acei Bambino și Eros cu mișcare artificială ai lui Giulio, care îl asaltau la Mantua pe privitor. Libertăți în redarea formei care revin și în putti de mai târziu ai lui Rubens, nu se pot desminți, dar pictorul a dat cel puțin primului copil gol pe care l-a înfățișat, expresia încântării ; în timp ce Remus suge, Romulus chiuie de bucurie, vădit pentru că a găsit îngrijire, lupoaica însă întoarce parcă mirată capul spre cei doi copii ; tăcuți și invizibili, se odihnesc în păpurișul înalt, zeul Tibrului și frumoasa lui iubită ; în sfârșit, viața pămîntească își trimite din afară solul, în mijlocul acestei miraculoase întimplări, pe bunul păstor Faustus. Și acum — cîste savantei cercetări mitologice ! Dar n-am face mult mai bine dacă ne-am lăsa în voia deplinei veridicități a minunatei scene ?

Reîntors acasă, Rubens a creat apoi curînd *putti*, sus în tabloul central al altarului Sf. Ildefons, și cu aceștia, neîntrecuți, au început poate îngerașii lui plutitori. Ei însă sînt și rămîn la Rubens din unul și același

neam cu geniile profane. Sînt băieți și fete, blonde și brune, drăgăstoase și brutale, iar în lumea specială a cercului bahic se adaugă și micuții copii ai lui Pan ; și dacă nu ne-ar fi rămas nimic de la Rubens decît acești copilași, s-ar părea că ar fi umplut considerabil, chiar numai prin ei înșiși, o viață de mare artist ; este vorba de acel gen de iluzie care te cuprinde privind și alte părți din opera lui Rubens. El a înfățișat adesea aceste delicioase ființe, în grupuri, în ghirlande, iar în *Vierge aux anges* \* (Luvru) aceasta are semnificația sa specială, căci prin cei aproximativ patruzeci de copii care o înconjoară pe Maica Domnului cu frumosul Bambino, plutind împrejurul ei, sînt simbolizați nevinovații de la Betleem, iar această aluzie reiese din lipsa lor de aripi precum și din faptul că ici colo ei poartă în mîini cununile martiriului. Cine însă ar putea uita acele două tablouri ale Pinacotecii din München „Ghirlanda de flori” și „Ghirlanda de fructe” ? Acolo apare, ca un tablou într-o ramă, una din cele mai adorabile madone, care-l lasă să pășească pe copilul Isus maiestos înainte, iar în jurul ghirlandei bogate (de mîna lui Jan Breughel) care-o înconjoară în oval, plutesc ținînd-o 11 \*\* putti minunat nuanțați, neobișnuit de vii și petrecînd între ei ; — Rubens a preluat aici un gînd artistic italian cunoscut din vechime, de a concentra putti ca purtători ai unei ghirlande nesfîrșite, într-un minunat grup de șapte trupuri de copii zdraveni, ce cară, în parte însuflețiți de un zel vădit pentru ceea ce fac, o cunună de fructe de o bogăție uriașă. Poate că în aceeași galerie, în comoara ei de tablouri ale lui Rubens, ochiul mai întilnește întîmplător încă mulți putti demni de a fi amintiți în mod special. În marele tablou al Sfintei Treimi, o producție a

---

\* Fecioara cu ingeri. În limba franceză în original.

\*\* Cifra 11 ar putea da loc ideii că cei unsprezece apostoli (fără Iuda) au fost astfel prevestiți.



atelierului, picioarele persoanelor divine se odihnesc pe un glob pămîntesc care pluteşte, cu trei putti, unul ajută la purtatul globului, al doilea vrea să-l cuprindă, al treilea se vede căţărîndu-se pe el ! În tabloul uciderii pruncilor, Rubens, (care în fapt nu concurează decît cu Rafael şi Guido) a înfăţişat cu întreaga bogăţie a artei sale copilul ucis şi pe cel care se află la ultimul strigăt. În sfîrşit, tot aici se găseşte, ca o mică improvizaţie de mină proprie, aceeaşi prezentare a Sf. Cristof cu pustnicul, care reaminteşte extraordinar pe cea de pe voleyul Coborîrii de pe cruce din catedrala de la Anvers, unde este prea uşor trecută cu vederea ; lovit de indiscreţia felinarului orb al eremitului, micul Christ desface mantia roşie a uriaşului cel bun spunînd : „Priveşte cine sînt !“.

Patru decenii după Rubens (1618) s-a născut Murillo, singurul a cărui lume de putti ar putea, în linii mari, să-i fie opusă, iar Murillo a fost şi el un om fericit lăuntric, ceea ce în cazul de faţă ar trebui luat în considerare în mod special. Mitul eroşilor săi lipseşte de aici ; şi aceia dintre putti ce cultivă relaţii terestre (avînd un sfîrşit terestru special în uimitorul tineret cerşetor din Sevilla), reprezintă mici ajutoare ale sfîntului, chiar dacă ajung la graniţele umorului şi aici Murillo se apropie mult de Rubens ; vin apoi copiii care-l înfăţişează pe Christos şi pe Sf. Ioan, superiori, ca entuziasm al concepţiei şi al frumuseţii lor supraomeneşti, pentru tot ce s-a făcut în restul secolului al şaptesprezecelea ; în sfîrşit, tot în imperiul aceloraşi putti plutitori, se află suita apariţiilor cereşti şi în special cei din tablourile de altar avînd ca subiect neprihănită concepţie a Mariei. Ca expresie a bucuriei şi durerii, aceste făpturi, parcă uşor suflate acolo, relevă ceea ce nici un alt maestru n-a putut reda în forme şi mişcări atît de gingaşe şi pînă şi cei mai frumoşi putti plutitori ai lui Rubens vor părea puţin grosolani pe lîngă

aceștia. Cu toate acestea a intuit și el multe în aceeași direcție. Carnația luminoasă, eflorescentă în văzduhul de nori argintii, plutirea ușoară a acestor *oiseaux célestes*\* (Fromentin), evitarea pe cât posibil de a-i înghesui și grația racursiului lor în general, în sfârșit sculpirea lui Tițian din acele icoane de altar văzute încă la Veneția, produc totuși o impresie căreia probabil că nici Murillo, încă tânăr (1642), nu i s-a putut sustrage cât a studiat la Madrid și la Escorial tablourile proprietății regale ; printre acestea însă se găseau multe, importante, de Rubens, și poate din cele care conțineau putti de acest gen.

În lucrările pentru altar, cu excepția înălțărilor Domnului, Rubens este mai degrabă zgîrcit cu putti, spre deosebire de celebrii săi contemporani italieni, care în loc să lase Fecioara din icoana obișnuită să stea în mijlocul sfinților, o plasau prea frecvent sus în nori și apoi trebuia să-i dea o suită întreagă de îngeri adulți, numeroși putti, precum și capete de cherubini ; Rubens lasă acești copii să apară numai cu o funcție precisă, justificată de ansamblu ; de pildă cei doi foarte voinici din tabloul Sfintei Treimi ai Muzeului din Anvers, arată, plîngînd amarnic, uneltele martirizării ; mai mult, el știe chiar să închipuie situații speciale pentru ei. În „Odihnă în timpul fugii“, acea gravură în lemn menționată mai sus, executată după desenul lui, gălăgia ce-o fac doi putti trăgînd de un miel ar putea trezi copilul care doarme în poala mamei, un al treilea trebuie să le impună liniște arătînd spre Bambino. Altele, din viața copiilor sacri sub cerul liber, se pot afla din minunatul tablou al Galeriei din Viena și al excelenței sale reproduceri școlare de la Berlin : copilul Christos și micul Ioan stînd pe pămînt, însoțiți de doi putti înaripați dintre care unul îi aduce mielul lui Ioan în timp ce copilul divin mîngîie, gînditor obrazul

acestui ; micul Christ este vădit situat la alt nivel, printr-o alcătuire mai nobilă a trupului și prin acel blond miraculos pe care Rubens îl atribuie cu plăcere aleșilor săi. În mai multe variante, cei doi copii sacri vin singuri, ocupați cu mielul, într-o poiană, parcă prevestindu-l din nou pe Murillo.

Pentru putti profani există desigur un exemplu de risipă maximă în splendida „Sărbătoare a lui Venus“ a Galeriei din Viena. Pe cununa de fructe și perdeaua trasă prin coroanele copacilor, plutește un nor întreg de asemenea ființe, hora principală se dansează în fața zeiței, iar în dreapta se mai învîrtește o a doua horă, fără a mai vorbi de celelalte, din toate momentele imaginabile ale cuprinzătorului tablou. Acesta dă impresia continuării foarte libere a unei fantezii pe marginea sărbătorii copiilor de Tițian pe care Rubens o copiasse, împreună cu altele, în timpul celei de a doua vizite la Madrid<sup>21</sup> ; numai că Tițian ținuse la o hîrjoneală pe cît posibil spontană a unor copii foarte tineri și opera, poate din cel de al patruzecilea an de viață, făcea parte din epoca ascendentă a stelei lui și lîngă ea acești putti ai lui Rubens, apar fără îndoială puțin convenționali, chiar și cei de inventivitate cea mai naivă și vie. Că Rubens proceda însă mai degrabă cu economie, chiar în pictura profană, o dovedesc tablourile alegoric-istorice. Din cei cinci putti ai Alegoriei războiului (Palatul Pitti), de patru, acțiunea nu se poate lipsi ; în toată Galeria Luxembourg numai „Schimbul de prințese“ are o horă aeriană de bun sosît, obișnuit însă nu apar putti decît în mod excepțional, ca de pildă cei doi cu torțe, călare pe lei înhămați la trăsura orașului Lyon. În „Judecata lui Paris“, pe exemplarul mai perfecționat, exe-

---

<sup>21</sup> Cu acest prilej nu se poate nega o înrudire a atmosferei cu aceea din așa numita „grădină a iubirii“, al cărei ecou se aude parcă aici transpus în mit.

cutat cu mai multă maturitate, de la National Gallery, sînt omiși mai mulți putti care se mai găseau încă pe cel cu aproximativ zece ani mai timpuriu, de la Dresda. Maestrul îi produce, cu excepția acelei „Sărbători a lui Venus“, doar atunci cînd are cum să-i ocupe. Ei au uneori cel mai frumos umor, ca de pildă cei cinci din tabloul Andromedei, al muzeului din Berlin, unde desfac cătușele eroinei goale și se ajută între ei să se ridice pe calul înaripat, roibul blînd al lui Perseu, făcînd pe grăjdarii. Ei se joacă și fac năzbîtii cu cele mai cumplite animale, iar Romulus și Remus se află la lupoaică întocmai ca acasă ; și toți pictorii din Roma îl cunoscuseră de un secol pe Amor cu leul din sculpturile antice și pe imensul zeu al Nilului de la Vatican, ai cărui putti nu se distrează numai cu ihneumonul ci și cu crocodilul. Însă abia marele flamand, în celebrul tablou de la Viena cu cele patru fluvii ale lumii, înarmat cu deplina strălucire a culorii sale, reunește prezența cea mai veridică a fiarelor sale cu cei mai frumoși și veseli putti.

Annibale Carracci pictase în frescă pentru o clădire din Roma, astăzi demolată, acele scene din povestea Psyhei, care în timpurile mai noi au fost transmise Galeriei Capitoliului și pe care Rubens e posibil să le fi văzut. Pe suprafețe mari, laterale, putti domesticesc, în joacă, animale ; un leu, o leoaică, o lupoaică și un măgar, care este o aluzie la Lucius cel metamorfozat al lui Apuleius, avînd o trăsătură de grandoare și pentru că ne este imposibil să împărțăm disprețul convențional pentru Annibale, considerăm un noroc că în vremurile acelea doi maștri de seamă în stiluri diferite, și-au spus părerea despre animale și putti. Însă după cum Rubens reamintește din cînd în cînd de Tițian, astfel Annibale îi evocă, în formarea acestor putti, pe cei ai lui Rafael din Camera della segnatura, acolo unde — la încheierea de sus a peretelui pe care se află emiterea legii — cele

și forța, sînt grupate împreună cu cinci copii admirabil construiți și plini de viață.

•

Frumusețea și expresia sufletească nu pot fi concepute despărțite în general în arta epocii mai noi a omenirii, dar mai ales la chipurile feminine de un rang mai înalt. Aici Rubens poate fi instructiv atît prin ceea ce a creat la rezezeală cît și prin ce a finisat cu grijă, prin lucrări de mină proprie ca și prin cele ale atelierului, prin redarea liniștii cît și prin ceea ce respiră momentul prezent, pasiunea, cîtă vreme maestrul mai apare limpede în lucrare. Dintr-un nesfîrșit șir de existențe, care îi dătoază viața, se pot trage concluzii mai generale cu privire la tablourile sale de femei. Adesea s-a manifestat tendința de a se identifica cu prea mare ușurință în ceea ce a fost impunător și bogat, un tip provincial și s-a vorbit de „grosolănie flamandă“, cînd de fapt Anvers a fost din cele mai vechi timpuri în Brabant și această afirmație s-ar putea verifica la fața locului, atît în relațiile poporului cît și în familiile vechi încă existente, dacă într-adevăr s-ar putea demonstra predominanța unui asemenea tip. Pentru vremea lui Rubens însuși stau însă mărturie tablourile de femei care, în afara celor princiare, înfățișează aproape numai doamne din Anvers și au aspecte cu totul diferite. Poate că s-au tras concluzii prea unilaterale din plenitudinea frumuseții soției sale Hélène Fourment, de asemenea s-a mai adăugat și din mai multe tablouri ale lui Iakob Iordaens acea minunată apariție care ocupă de obicei centrul lor și care par tablouri independente. Este soția lui Iordaens, Katharina, fiica lui Adam van Noort, care pe vremuri fusese și el profesor al lui Rubens, iar acesta trebuie s-o fi văzut adesea din tinerețe, dar în ceea ce privește tipul lui, fără îndoială că influența ei n-a fost determinantă.

Înainte de toate a proclamat ca atare, din proprie putere, trăsăturile care au fost pentru el ideal în mare și însemnată măsură. Desigur că n-au fost ceea ce i s-a părut la început Occidentului, că ar fi țelul suprem de realizat, acela ale sfintelor lui Leonardo, Rafael, Fra Bartolommeo etc., admirate pe atunci și pentru a căror imitare se străduiseră un secol destui olandezi. Nu sînt nici trăsăturile venețienilor, iar în ceea ce-l privește pe Tițian, Rubens a rezistat nu numai Assunței ci și farmecului acelor figuri a căror suită o deschisese Flora de la Uffizi. Nici cu poporul viu cu care a venit în contact, lucrurile nu s-au petrecut altfel : frumoasa italiancă, care la Van Dyck, de pildă, ne privește din chipul mai multor madoone, nu se face simțită nicăieri la Rubens. Ajutorul luat din antichitate, de la Niobizi, l-a lăsat în seama contemporanului său Guido Reni. Noul extrem de viu pe care îl înfățișează și care acționează mai departe pînă în ziua de astăzi, nu reprezintă doar la suprafață un tip natural flamand, ci corespunde, grație unei tainice divinații, sensibilității intime a unui neam. În acest sens interpretăm cuvintele lui Fromentin<sup>22</sup> cu prilejul „Înălțării Sfintei Cruci” și a „Coborîrii de pe cruce” din catedrala de la Anvers. „Cu aceste tablouri Rubens a relevat formula flamandă a Evangheliei și a stabilit tipul local al Sfintei Fecioare, al Mîntuitorului, al Magdalenei și al apostolilor”. Cu două secole înainte, se mai înfăptuise odată în Flandra o mare transformare de acest gen și arta ei fusese în măsură să se impună ca exemplu de forme și expresie chiar artei germane, franceze și spaniole ; de data aceasta a luat viață și a crescut alături de Rubens un mod de exprimare independent și puternic al sacralității estetice în Italia și în Spania, iar la acesta s-a adăugat elementul extatic și cel dulce, cum nu s-a găsit deloc sau rareori la Rubens ; era

transfigurarea unor alte tipuri decît fuseseră ale sale ; noi nu socotim aceasta o nenorocire, ci o bogăție a timpului.

Tipul său, într-o anumită măsură mijlociu, nu trebuie căutat în primul rînd într-un patetism înalt, în figura îndurerată din „Coborîrea de pe Cruce“, în *Christ à la paille*, din *Pietà* de la Galeria din Viena, și nici în glorificări exagerate, ca în *Înălțări*, ci în icoanele obișnuite și în lucrările pentru rugăciunile din casă<sup>23</sup>. Se află aici în primul rînd un cap brun bogat, avînd deja trăsături matronale, cu o expresie precumpănitoare de bunătate ; părul închis, foarte opulent ; ochii și gura de o formă neobișnuită, extrem de atrăgătoare ; textura cărnii bogată, dar nu planturoasă ; fără nici o înrudire cu figura Isabellei Brant, care era totuși brună. Este madona altarului Sf. Ildefons, cea din *Vierge aux anges* de la Luvru, din „Închinarea magilor“ de la Muzeul din Anvers ; pare apropiată femeii din popor în „Sfînta Familie cu leagăn de nuiel“ (Palatul Pitti), doamnei nobile din *Vierge au perroquet* (Muzeul din Anvers), înălțată pînă la frumusețea pură în „Ghirlanda de flori“ de la Pinacoteca din München (A Maicii Domnului cu cei unsprezece putți). Aceste trăsături se vor regăsi în lumea profană și mitologică, de pildă la iubita fluviilor lumii (Galeria din Viena), de asemenea în mari subiecte istorice, unde Rubens a valorificat pe lîngă portrete și experiența realistă a lumii. Însă preferința maestrului a avut-o blondul bogat ca atare, în subiectul sacru ca și în cel mitologic, în cel îmbrăcat ca și în nud, căruia părul foarte deschis și strălucitor i se potrivește admirabil. În tabloul copiilor sacri

---

<sup>23</sup> Se va proceda bine dacă această cercetare va fi limitată numai la ceea ce este în mod cert de mînă proprie ; chiar și cele mai splendide tablouri de atelier („Sfînta Familie“, etc.), care trec drept originale în Galerii, vor trăda de cele mai multe ori execuția discipolilor, printr-o anumită îndulcire și o mai scăzută forță de caracter.

(Galeriile din Viena și Berlin), micul Christ se distinge net prin păr — și fără îndoială că și prin expresia ochilor — ca stăpîn. Trăsăturile sînt mai line decît la tipul brunet, privirea mai blîndă, cu plăcere aplecată asupra unei blînde melancolii. Totuși ne vom aminti aici pentru prima oară de imaginea celei mai adînci dureri sufletești : de Magdalena la piciorul crucii în așa-numita *Coup de lance* (Muzeul din Anvers) unde este neîndoielnic figura principală a celebrului tablou și odată cu ea nu sînt destinate blondului numai toate Magdalenele maestrului ci în alte părți și acele ființe feminine cărora voia să le acorde favoarea lui deosebită : Veronica din „Purtarea crucii“, de la Bruxelles etc. Rubens a situat în cel mai viu contrast bruna și blondă, atît în ce privește formele cît și expresia, de pildă în tabloul menționat mai înainte al fiicelor lui Kekrops (Galeria Liechtenstein), fără a ne mai gîndi la numeroase alte cazuri ale acestei antiteze, care au decurs de la sine. Femeile sfinte încărcate de ani, Ana, Elisabeta, cărora poate li se alătură din popor și o mamă vîrstnică a păstorilor care se închină lui Christos, iau la Rubens o expresie de bună-tate și fericire deosebit de frumoasă. În mod obișnuit noi nu împărtășim orientarea prea frecvent aplicată de a se urmări în icoanele sale identificarea unor membri din familie, în cazul acesta însă se va impune întotdeauna ideea că el a eternizat trăsăturile și atitudinile mamei sale. Pe un altar al Carmelitelor din Anvers strălucea odată tabloul (ce se află astăzi în muzeu) cu „Creșterea Sfintei Fecioare“, avînd cea mai frumoasă sfîntă Ana pe care a creat-o Rubens <sup>24</sup>.

De aceste tipuri se înlănțuie desigur transformări de tot felul, precum și treceri la o completă individualizare, iar aici Rubens trădează

---

<sup>24</sup> Asupra portretelor unor femei încărcate de ani, care au fost date în galerii ici-colo drept „Mama lui Rubens“, ne lipsește o informare mai exactă.



limpede frecventarea unor femei frumoase, de un rang mai înalt, cărora le-a creat în „Grădina iubirii“ un monument colectiv glorios.

Dacă n-am fi dispuși să renunțăm la descoperirea de tipuri preponderente la Rubens, ar trebui amintit acel cap bărbătesc eroic de vîrstă mijlocie, care reapare adesea și în care s-a crezut că poate fi recunoscut el însuși<sup>25</sup>. Esențială trebuie să rămînă însă urmărirea capacității și a forței sentimentului său, care astăzi nu este totdeauna deosebit de apreciat la el. Observațiile asupra sfintelor sale familii și a Christ-ului său, atît cel activ cît și cel în suferință, pot lămuri aici cel puțin unele lucruri. Chiar dacă Rubens n-a atins în forme și expresie acel ideal al marilor italieni ai Renașterii tîrzii, cărora de atunci nici Italia nu le mai poate pune nimic alături, totuși adevărul și viața constituie la el pretutindeni și adesea măreția și frumusețea. Fără îndoială că în tablouri de mari proporții, repede pictate, în scene de mare mișcare, cîte un cap, din rezerva permanent vie, este improvizat și întregul trebuie să acopere parțialul, deși bogăția și adîncimea experienței psihologice, atît în expresia de durată cît și în cea de moment, nu-l părăsesc niciodată pe maestru. Altfel se întîmplă cu operele ce se pot cuprinde într-o privire, la care a participat personal de la început pînă la sfîrșit, mai ales cele cu un conținut mai liniștit.

---

<sup>25</sup> Pentru expresia și alcătuirea formelor de capete în general, ne referim aici cu deosebită recunoștință la cuvintele lui Woermann (Istoria picturii, vol. III) : „Aceste frunți îndrăzneț boltite, aceste sprîncene imens arcuite, acești ochi mari, acești obraji plini, cărnoși, aceste buze puternice. Părțile izolate se opun într-un contrast mai ascuțit decît la tipurile italiene ; chipurile în ansamblu par mai energice și cu voință mai personală“. — Cu privire la carnația lui Rubens, cunoscuta întrebare a lui Guido Reni, cînd i-a văzut un tablou : „Amestecă oare pictorul acesta sînge în culorile lui ?“

Mai întâi este semnificativ că la Rubens lipsește cu desăvîrșire acel profil de expresie exprimînd în special dorul, frecvent la contemporanii săi italieni, nu numai pentru Madona ci și pentru Magdalena, Sibylla etc., căci el nu cunoaște nici un sentiment a cărui cauză să se afle în afara tabloului și numai Sfînta Cecilia din muzeul de la Berlin are, poate, un motiv de viață foarte personal. Chiar și profilul abia dacă apare în general în afara portretului, pînă și cel al Madonei cu pruncul. În locul lui el creează aproape totdeauna un tablou cu mișcare, din actualitate și cu mai multe figuri, fie ca o Sfîntă familie într-un sens mai restrîns, fie ca o relație cu îngeri și putti. Cu excepția unui număr mic de tablouri, deși excelente, cu personaje ingenuncheate, ca de pildă „Sfînta Familie cu leagănul din nuiele” (Pal. Pitti) și al acelora din Galeria de la Torino, există la el numai redări de figuri întregi ; iată o tînără mamă fericită, cu toți ai ei, într-un moment de veselie, exprimînd o satisfacție tăcută, și pictorul a rămas aici cu totul subiectiv-veridic, căci el a fost în același timp un pictor al momentului și un tată fericit, satisfăcînd pe de altă parte deplin pioșenia belgiană — deși în Italia i se descătușase orizontul spiritual ; în Buna Vestire pictată înainte la Anvers, operă aparținînd încă manierismului de acolo (Galeria din Viena), Maria mai apare lipsită de suflet ; abia după aceea, mamele și copiii i-au devenit un subiect apropiat, începînd cu Sfintele familii pînă la legende (Vindecările miraculoase ale Sf. Ighațiu), la Sabine și la tablourile ambelor sale soții. Maica Domnului, redată fie ca femeie din popor, fie ca o doamnă, este întotdeauna caldă și la expresia ei de fericire se potrivesc ghirlande de flori și de putti ; altminteri, locul este cu plăcere ales sub cerul liber, cu pomi și verdeață. Cînd nu este înfățișat solemn pentru a fi glorificat, pruncul Christos își mîngîie mama sau pe micul Ioan, sau (într-un tablou de atelier la Pal. Pitti) mielul

acestuia, pe care San Giovannino stă călare de-a binelea, în timp ce copilul privește cu multă dragoste, în sus, la mamă. Se adaugă bunica Ana zîmbind prietenos, în timp ce Iosif, de obicei un om din popor, stă deoparte modest și mulțumit. Din tablourile înfățișînd Buna Vestire și creșterea Fecioarei (Muzeul din Anvers) aflăm că tatăl acesteia, Ioachim, a fost vădit preferat ca expresie lui Iosif și bătrînul preot Zaharia de asemenea. A mai apărut oare în toată arta de atunci o S f î n t ă F a m i l i e ca aceea „s u b m ă r“ din Galeria de la Viena ? Sînt, după cum se știe, voleurile altarului Sf. Ildefons, mai tîrziu tăiate cu ferăstrăul și reunite într-un tablou, prin completarea picturii, pentru a se împlini astfel de ambele părți dorința fierbinte de a fi împreună a familiilor copilului Ioan și a copilului Isus : două perechi de părinți, doi copii, și sus în coroanele copacilor doi putti care culeg mere, s-au contopit totuși, în ciuda unor contraste uimitoare, în cel mai înalt echilibru de formă și expresie sufletească, într-o singură acțiune.

Pentru crearea și însuflețirea lui Christos, arta din Anvers poseda, în afară de ceea ce crease măreț aici în trecut vechea școală flamandă, o înaltă autoritate în Quentin Messys, rămas întotdeauna la mare cinste (Tablouri ale lui „Christos“, la muzeul din Anvers, National Gallery și Luvru, mai mult sau mai puțin sigur atribuite) și chiar Otto Venius relevase la vremea lui, în caracterul unui Isus creat de el, voința celui mai nobil, dacă altceva nu. Dar Rubens cunoscuse în Italia, înainte de toate, caracterul v e n e ț i a n al lui Christ și văzuse desigur tabloul celebru al lui Tițian înfățișînd parabola talantului (pe atunci la Modena), și cîte un element amintește aceasta ici-colo („Rugămintea Sfintei Tereza“, Muzeul din Anvers) ; și în cazul acesta însă Italia avusese asupra lui mai puțin o acțiune de influențare, cît una de eliberare.

Mai întâi lipsește iarăși, ca și la Madonna, profilul de expresie singur, capul lui Christos izolat, în vreme ce la Carracci, la Guido Guercino și la alții se găsesc și-ruri întregi de asemenea capete, de la Prea Înaltul cu privirea liniștită, până la Cel Inconronat cu spini, la Ecce homo, ca și cum aceasta ar fi fost în Italia unitatea de măsură a posibilității artistice religioase. În schimb Prohodul Mintuitorului, *Pietà*, se găsesc la Rubens în excelente reprezentări, numai că acestea, cu excepția lui *Christ à la paille*, sînt mai puțin luate în considerație în comparație cu aceleași tablouri ale lui Van Dyck, care atrag toate privirile prin noblețea divinei suferințe și printr-o mai fină alegere și mai frumoasă desfășurare a formelor. Rubens nu se dă înapoi de la racursiuri dure, ca de pildă pentru capul celui mort din *Christ à la paille* și o *Pietà* timpurie pictată în 1614, a Galeriei de la Viena, precum și pentru piciorul întins al trupului neînsufletit (chiar în *Pietà* menționată mai sus și în tablourile Sfinței Treimi). Și așa cum a trebuit să rămînă, pentru mulți privitori, și cu sfintele sale familii în urma sentimentalismului atît de atrăgător al lui Van Dyck, tot așa s-a întîmplat și cu cei ce privesc tabloul *Pietà* al acestuia din urmă, de o expresie a simtirii mai delicată ; abia la o cercetare mai atentă i se va face dreptate menționatului tablou al lui Rubens, de la Viena, realizat cu o mai adîncă gravitate, și i se va recunoaște și marii *Pietà* de la intrarea în peșteră (Galeria din Bruxelles) întreaga forță de emoționare. În reprezentările lui Carracci, încărcate cu figuri și gesturi, încremenite datorită inevitabilului leșin al mamei care determină împărțirea interesului, Rubens a putut să vadă cîte ceva, dar ele n-au avut forța să-l îndrepte pe aceste drumuri greșite ; și durerea Sf. Francisc, care la Annibale (Galeria din Parma) s-ar putea numi declamație, în tabloul de la Bruxelles este o adevărată durere a inimii.

Reprezentările Răstignitului sînt în întregime bunul lui Rubens, iar din mult admiratele tablouri de altar reprezentînd crucea singuratică pe fond de nori (Roma, S. Lorenzo in Lucina ; Galeria din Modena) el n-a putut oricum să mai cunoască nici una. Față de numărul mare al tablourilor de atelier, gravuri și imitații, față de concurența aici deosebit de greu de delimitat a lui Van Dyck, va fi suficient să ne referim la cel Răstignit, în mărime naturală, de la muzeul din Anvers, un tablou timpuriu de mînă proprie, cu acel chip de o admirabilă măreție care exclamă : De ce m-ai părăsit !

În Înălțarea Sfintei Cruci a catedralei din Anvers, Christos are, în jumătatea de sus a tabloului, pe fondul întunecat al stîncii, aproape singura lumină plină și o expresie puternică, o privire extraordinară îndreptată în sus ; de jur împrejur o lume sumbră de slugi, zbiri și călăreți și în stînga izbucnirea de jale a femeilor și copiilor din Ierusalim. Marea Coborîre de pe Cruce (tot acolo) cu grandioasa ei unitate, care face să participe toate personajele la acțiune, reprezintă poate, în general, ultima și cea mai înaltă soluționare a sarcinii, atît în sensul sufletesc cît și în cel artistic și este mult superioară operei, dealtfel atît de celebră, a lui Daniele da Volterra (Trinită de' Monti) de la Roma, nu numai ca acțiune, ci și ca forță a simțirii. Dacă pictorul din urmă a lucrat după o compoziție de Michelangelo, ceea ce este discutabil, atunci tabloul lui Rubens este în același timp și una din victoriile lui asupra acestuia.

În afara patimilor, Christos consolatorul și cel al puterii care ajută, are alte trăsături și o altă expresie și nu se va putea nega că ceva din propria personalitate nobilă a pictorului a trecut în operă. Astfel se întîmplă în minunatul tablou al Pinacotecii din München, care-l reprezintă pe Christos împreună cu cei patru mari păcătoși ce se căiesc și de asemenea, în mod evident, în înfățișarea lui Christos din 80

profil, în Învierea lui Lazăr (Muzeul din Berlin), poate chiar și în tabloul Sf. Toma (Muzeul din Anvers), în vreme ce în altă parte (vezi mai sus) pare a se înfiripa mai degrabă o impresie venețiană.

Evanghelistul Ioan, figură puternică, milostivă, încă din categoria tipului tânăr și blond, din toate tablourile patimilor și ale înălțărilor, îi aparține în întregime lui Rubens, care a pus în acest apostol mult din sentimentele sale cele mai elevate. În marea „Coborîre de pe cruce“, Ioan primește trupul neînsuflețit în brațele lui puternice.

\*

Expresia religioasă pe o treaptă mai înaltă, oricît de emoționantă poate să apară la Rubens, este depășită poate în „Ultima împărtășanie a Sf. Francisc“ (Muzeul din Anvers). Rubens n-a mai putut cunoaște soluționarea aceleiași probleme în realizarea ultimei împărtășanii a Sf. Ieronim de Domenichino (Pinacoteca Vaticanului), celebră, iar tabloul lui este conceput fundamental diferit: sfîntul, de o mare spiritualitate, tânăr încă, prăbușindu-se pe spate, se apleacă înainte către preotul cu împărtășania; aceste figuri, care nu sînt alese cu grijă și înșirate, ci se îmbulzesc în suflete de dor, cu siguranță frați din același ordin al mînăstirii călugărilor desculți, pentru a căror biserică a fost creat tabloul, sînt toți plini de o adîncă emoție lăuntrică; se adaugă însușiri artistice excepționale; totul conferă operei din celebra colecție o poziție specială față de celelalte, ba chiar o prețuire deosebit de înaltă<sup>26</sup>. Dar pe lîngă opere renumite ale artei italiene din trecut, pe care Rubens trebuie să le fi cunoscut neîndoelnic, vor-

---

<sup>26</sup> Imnul lui Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, se încheie la pagina 104 cu cuvintele: il faut pour aujourd'hui quitter le Musée (pentru satăzi muzeul trebuie părăsit.)

bește din el, cînd trebuie să soluționeze aceeași problemă, un sentiment religios mult mai puternic ; „Sărbătoarea Floriilor“, a lui Tițian, de la biserica Salute din Veneția este, cu toate concesiile posibile, compusă și pictată în funcție de frumoasa și bogata apariție principală cu grațioase capete de femei în mijloc, convorbiri separate între cei prezenți, rămînerea unora așezați, în timp ce pentru Rubens sîntem avizați la un simplu tablou de atelier (Pinacoteca din München) și la gravura lui Pontius, care nu este corespunzătoare ; dar cu cît mai serios este dezvăluită comunitatea entuziasmului la cele cincisprezece figuri care stau în picioare și în genunchi în jurul Sfintei Fecioare ! Apostolii lui Rubens, dramatic despărțiți la înălțări, sînt aici uniți de un moment puternic.

Poate nu întotdeauna, expresia amplificată a sentimentului are o finalitate religioasă. A stat Rubens într-adevăr s-o studieze pe Hélène Fourment într-un moment de rugă extatică atunci cînd a pictat-o sub înfățișarea Sfintei Cecilia ? (tablou celebru al Muzeului din Berlin), sau în esență trebuiau înfățișate viu — și mult înainte de Carlo Dolce — mîini frumoase pe clapele orgii ? Patru putți însuflețiți de entuziasm, o arhitectură bogată și o privire asupra peisajului de afară, desăvîrșesc această existență pompoasă. Și Pocăința Magdalenei (Galeria din Viena, o copie veche la Kassel) este problematică, însuși plînsul nobil nu i-a putut reuși maestrului atît de bine ca mîinile ei, care se frîng la această blondă plină de somptuozitate. În treacăt fie spus, trezește îndoieli și interpretarea principală a tabloului : lîngă personajul central, care strălucește atît de minunat în fața unei perdele roșii, stă în semi-întuneric, decupîndu-se pe un cer înnourat și pe o coloană, o ființă cu vâl negru, care de cele mai multe ori se consideră a fi Marta, sora Mariei-Magdalena ; dar n-ar putea fi mai degrabă o subretă frumoasă pîndind să vadă dacă nu se termină penitența ? Sau dacă mai durează, sau

dacă n-ar putea să moștenească, așteptînd, conținutul revărsat al casetei cu bijuterii (și eventual chiar și adoratorii) ? Ar fi atunci un moment care ar trebui considerat cu ironie în desfășurarea vieții, ca de pildă tabloul cu Samson și Dalila, despre care va fi vorba în altă parte.

Pe sensibilul Rubens vom învăța în schimb să-l găsim în atîtea locuri unde nici nu ne-am gândi. Calisto și Jupiter sub înfățișarea Dianei. În acel tablou al Galeriei din Kassel, ce ființă simpatică, aflată „între insistență și neîncredere !”.

În cele din urmă însă, pe lîngă toate acestea, Rubens se dovedește unul din cei mai mari maeștri ai demoniului din viața omenească ; iar cu posedații din cele două tablouri de altar înfățișînd minunile Sf. Ignățiu (Galeria din Viena și Sf. Ambrozie din Genova), a atins granițele permise unei mari arte cerute pe vremea aceea poate de o convingere colectivă. Iar în tablourile cu „Lucrurile de la sfîrșitul veacurilor” există înspăimîntătoare fapte nepămîntești, spre care spiritul său îndrăzneț și puternic l-a condus pe căi cu totul diferite de cele ale fantaștilor flamanzi, cu diavolii lor.

\*

Marea forță în slujba căreia au acționat toate posibilitățile și concepțiile independente ale lui Rubens și care se pot rezuma pentru moment sub denumirea de *compoziția sa*, apare ca un miracol pe care-l admiri cu plăcere încă de la prima vedere și pe care totuși îl înțelegi cu puțină cercetare a detaliilor și o privire asupra condițiilor preliminare în care temperamentul cel mai sănătos a putut să selecționeze pentru el ceea ce socotea mai potrivit.

Precursorii din Anvers ai lui Rubens, manieriştii, aveau tradiții mai vechi și tot felul de posibilități speciale demne a fi luate în considerație, de asemenea multă rîvnă dar  
83 foarte întunecată de o tendință de creare de



forme și o simțire neautentice provenite de la școala romană, de unde li s-au transmis și gesturi și poziții care se prezintă aici deosebit de nefavorabil; ca și cum aceasta s-ar fi putut remedia prin cantitate, ei au supraîncărcat adesea compozițiile lor, pierzând astfel toată economia artistică. Rubens a trebuit să uite tot ceea ce văzuse încă din tinerețe; — dar după primele impresii copleșitoare experiența Italiei a fost oare mai nimerită pentru el? Desigur că a văzut picturile marilor maeștri ai trecutului, mult mai fastuos și mai bine păstrate decât se văd astăzi, dar arta pe care a întâlnit-o zilnic și în condițiile unei stăpîniri apăsătoare, împreună cu teoriile și părerile legate de ea, este iarăși precumpănitor manieristă. Chiar cu Veneția, care i s-a părut cea mai înrudită, a trebuit să se explice în modul cel mai hotărît. Desigur că față de marea cantitate de frescă răspîndită în restul Italiei, a găsit și picturi în ulei pe suprafețe de pînză, întinse pe pereți și tavane, în momentul celei mai libere și strălucite folosiri a tuturor mijloacelor; caracterele și viața (cel puțin cea dominantă), reflectau o simțire foarte apropiată de a sa, nativă; dar în povestea celor întîmplate și condiționate de acestea, în selecția a ceea ce trebuia spus, el simțea, cu totul altfel. Mai întîi nu se poate trece cu vederea că tocmai de Tițian, povestitorul plin de viață, nu se aflau prea multe lucrări la Veneția. Narațiunile lui cu subiect istoric, din sala mare a Palatului dogilor, pieriseră demult într-un incendiu, iar dacă una din ele, „Bătălia de pe pod“ (sau „Bătălia de la Cadore“) i-a împrumutat lui Rubens, după părerea generală, motivul fundamental pentru „Bătălia Amazoanelor“, el nu a putut-o cunoaște decât din copii sau din gravura lui Fontana. Foarte entuziasmat trebuie să fi fost Rubens de „Martiriul Sfîntului Petru“ de Tițian și fără îndoială că a admirat pînzele pentru

plafon cu teme din Vechiul Testament, astăzi în sacristia bisericii Salute ; în schimb n-a preluat nimic, cel puțin din conținutul narațiunii „Intrarea în templu a Mariei“, din „Sărbătoarea Floriilor“ menționată mai sus, din Fides-ul cu dogele Grimani. Artistul flamand a depășit considerabil „Martiriul Sfintului Laurențiu“ prin compoziția propriului său tablou (München), iar marele „Ecce homo“ (Galeria din Viena), atât de bogat ca realizare picturală, pe care poate să-l mai fi văzut la Veneția, este compus într-un spirit și un sentiment diametral opuse lui. Dar și Paolo Veronese, pe care-l admira, a luat de obicei din actualitate ce-i convenea și-i era strict necesar, iar restul, pe cei prezenți, i-a adăugat, ordonându-i după imperativul plăcerii sale coloristice și a variației de efecte, astfel încît tablourilor sale, bogate în personaje, le lipsește totuși în ciuda excelenței impresii pe care o fac, puterea și forța de concentrare a unității. Pe deasupra poveștilor sale cu sfinți (Sfinta Justina, Sfintul Gheorghe, Sfintul Sebastian), apare în partea de sus, ca a doua parte, un întreg empireu, un grup de nori cu sfinți sau îngeri, ce înconjoară Madona, sau cel puțin (pe deasupra ceremoniei căsătoriei Sfintei Ecaterina), o ceată de îngeri și putți ; jos însă sînt destule siluete de profil, în esență totuși culise, iar de aici Rubens a luat fără îndoială un împrumut, care era însă inevitabil : culisele călăreților de pe voleyul drept al „Înălțării Sfintei Cruci“ de la Anvers, ce pot fi comparate cu mai multe tablouri ale lui Paolo. Prin genul său lăudăros, prin actualitatea neautentică a figurilor sale aplecate și nesigure pe picioarele lor (de care nici Paolo nu se poate libera totdeauna), și prin lipsa lui totală de economie artistică, Tintoretto, foarte vîrstnic, trebuie să-i fi dispăcut lui Rubens, pentru care suprafața și conținutul dat ale unui tablou erau de la început sacre.

Pe falsul Michelangelo însă, așa cum se  
85 află la Tintoretto și la manieristii din Anvers,

Rubens trebuie să-l fi ignorat complet, pentru că îl cunoscuse atunci la Roma pe cel autentic. Ființelor ca atare ale acestuia, divine, telurice și demonice, el era în măsură să le opună, încetul cu încetul, o lume cu totul proprie, iar de marele pictor de frescă în sine se simțea complet străin, atît sub raportul mijloacelor cît și al scopurilor și acest sentiment trebuie să fi fost destul de consolant. Mult mai dificil de ghicit este dialogul liniștit dintre Rubens și R a f a e l. Un efect vădit n-a avut asupra lui decît „Lupta lui Constantin“<sup>27</sup> și aceasta îi era demult cunoscută din gravuri pe aramă ; ce-o fi resimțit însă la Sf. Petru în Montorio cînd a văzut acolo „Schimbarea la față“ ? Foarte tîrziu, în tabloul Sfîntului Rochus al bisericii Sfîntul Martin din Alost, sînt din nou admirabil reunite mizeria pămîntească cu o fărîmă de speranță și consolarea divină, iar timp de peste un secol și-a trimis de aici salutul o operă spre o alta, cu care era înrudită.

Dintre pictorii italieni în viață, poate că numai Caravaggio i-a făcut lui Rubens, cum am căutat să demonstrăm cu exemple, o impresie lăuntrică profundă. În timp ce toți ceilalți îi puteau fi de folos în diferitele domenii ale așa-numitei proceduri picturale, el era deja, din punct de vedere al compoziției, superior tuturor prin imensul dublu dar al firii sale, de care acum trebuie să fi devenit pe deplin conștient : plăcerea invenției vii și a redării, și presimțirea unor legi care-o zăgăzuiesc și, în același timp, sînt menite să înalțe farmecul priveliștii pînă la punctul său suprem. Mijloacele și calitățile sale sînt, luate independent de cele generale, ale unei picturi evolute superior ; fiecare în sine, recunoscute și firești. apar ici-colo cu o mare perfecțiune și alcătuiesc o parte a învățăturii consimțite, deși aceasta a

---

<sup>27</sup> Despre *Dispute du Saint Sacrement* la Sfîntul Paul din Anvers, a se compara cu observația de mai înainte.

fost poate de multe ori disprețuită. După ce se terminase cu vechile școli, care printr-o redare serioasă și obiectivă a detaliului în pictura divină erau sigure că făcuseră ceea ce avuseseră îndatorirea să facă, mai ales pentru strălucirea și finețea finisării, s-a încetățenit încetul cu încetul conștiința liberă a efectelor optice, iar ochiul devenise sensibil la ele ; așa de pildă modul în care se condiționează culorile și nuanțele lor atît de diferite, ca rece, cald, fierbinte, cum se succed cu efect în tablou, se putea cunoaște pe deplin din epoca de înflorire a venețienilor. Iar pentru dispunerea în spațiu (pe care manierismul o sacrifica atunci atît de frecvent unei încărcări exagerate, cu detalii ce i se păreau interesante), exista o tradiție provenind de la arta mai timpurie : dorința unei împărțiri egale, aproape simetrice a siluetelor și episoadelor, căci tabloul nu cerea să fie doar o descriere plăcută ci și o apariție frumoasă, printr-un echilibru aproximativ al părților sale. Dar în pofida stăpînirii ei asupra întregului, această simetrie trebuia ascunsă ochiului din răspunderi, anulată din punct de vedere al detaliului și pe cît e de sigur că fusese deja o lege fundamentală, recunoscută, a picturii, încă din epoca ei de înflorire, abia Rubens poate fi socotit totuși stăpînul deplin al acestui domeniu sacru. Căci numai la el tabloul întrunește cea mai deplină simetrie în utilizarea diverselor elemente, avînd însă corespondențe asemănătoare, echivalențe, în cadrul celei mai vii, ba chiar a celei mai violente acțiuni, obținîndu-se, astfel, acele efecte izbutite care farmecă la suprafață privirea și lăuntric înțelegerea. Armăsarii faetonului său solar sînt înfocați, dar bine stăpîniți să n-o ia la fugă cu atelajul.

Aceste echivalențe nu apar desigur diferențiate, ele, mai degrabă, se întrepătrund reciproc ; dacă de pildă o masă deschisă și una închisă își corespund simetric, sau dacă o suprafață colorată acționează împotriva alteia, li se vor mai adăuga încă alte contraste de forme și

expresie, iar înainte de toate vor putea să se echivaleze valori optice cu valori ideale. Chiar și elementul de mișcare, pus în balanță cu cel de liniște, poate fi inclus aici, dar mai ales semnificația morală și cea spirituală, în raport cu subordonarea față de ele. Această enumerare ar putea fi continuată mult aici; destul că accente din cele mai diferite categorii și de cea mai diferită însemnătate se pot întruni într-un singur tablou. Un exemplu frumos, dintre cele mai simple, poate să clarifice deocamdată împărțirea reală și fericită a acestor accente; imaginea îngenucheată a Celui înviat cu cei patru mari păcătoși (Pinacoteca din München): aici Christos, ca trup luminos și gol înfățișat pe trei sferturi, se echivalează deja optic cu cei grupați în umbră, în fața lui, tîlharul cel bun, sfântul Petru și regele David, precum și Magdalena adînc plecată spre el, deși ea mai face încă parte din masa luminoasă; lui însă îi rămîne aproape jumătate din tablou și un mare accent moral și aceasta în prezența expresiei sufletești profunde a celorlalți. Într-un minunat tablou de o intenție asemănătoare (Galeria din Kassel, repetare sau copie veche în muzeul german), cu figuri întregi. Maica Domnului, tronînd liniștit cu cei doi copii, este cea care contrabalansează deplin nu numai pe cei patru mari păcătoși, ci și patru sfinți adăugați acestora, care participă vizibil la penitența celorlalți, în timp ce Sf. Dominic îl apucă foarte emoționat de braț pe Sf. Francisc care privește, rugîndu-se.

Însă abia din legătura unei asemenea capacități și voințe cu povestirea plină de mișcare, mai ales cea cu mișcare multă, bogată, iau apoi ființă acele opere uimitoare care nu se pot explica decît printr-o desfășurare interioară proprie lui Rubens. O uriașă fantezie ca atare, chiar scînteietoare pînă la incandescență, n-ar fi adus la iveală decît o bogăție dezordonată, pestriță; pe de altă parte însă, o construcție a tablourilor din echivalențe, con-

știentă, treptată, n-ar fi dus mai departe decât au izbutit și alți pictori. La Rubens trebuie să fi acționat o forță în plus.

Ne place să atribuim marilor maeștri clipe când văd opere de artă terminate, în fața lor, ca într-o viziune. Dar această viziune pare să fi fost aici de alt gen decât la alți celebri investitori. Rubens vedea concomitent în fața lui o ordonare liniștită, simetrică, a maseilor în spațiu, precum și cele mai puternice mișcări trupești și sufletești; el vedea lumina și viața răspîndindu-se mai ales din centru și biruitoarele sale armonii coloristice, apropierea și depărtările, succesiunea de lumină și umbră, pluteau în fața lui așa cum aveau să se urmeze, pînă cînd toate aceste forțe ajungeau la o maturizare și tărie egală și abia atunci se apuca de lucru. Dar atunci picta liniștit<sup>28</sup>, cum constată *Fromentin*; *la brosse est aussi calme que l'âme est chaude et l'esprit prompt à s'élancer*\*. Cu cele mai grele probleme era pe deplin lămurit iar cînd începea realizarea și le încorporase lăuntric cu totul; despre Înălțarea Sfintei Cruci, de la Anvers, același autor spune, dintr-o adîncă înțelegere: *tout paraît être sorti à la fois d'une inspiration irrésistible, lucide et prompte*\*\*. Existența unor schițe provizorii pentru unele tablouri, demonstrează numai o justificare momentană în vederea acțiunii viitoare, pe care maestrul și-o

---

<sup>28</sup> Prin aceasta nu trebuie să se înțeleagă că picta încet; pentru unele din tablourile foarte cunoscute, numărul uimitor de mic al zilelor în care au fost terminate este cunoscut din documente. O dovadă în plus pentru această maturizare preliminară, cu totul lăuntrică, precum și pentru încrederea ce se putea acorda discipolilor, fără al căror ajutor această rapidă finisare nu poate fi imaginată, nici cu ajutorul celui mai mare efort fizic al maestrului.

\* Pensula este pe atît de calmă pe cît este sufletul de cald și spiritul gata să se avînte. În limba franceză în original.

\*\* Totul pare a fi ieșit deodată dintr-o inspirație irezistibilă, lucidă și promptă. În limba franceză în original.

dădea sieși pe parcurs sau trebuia s-o dea în anumite cazuri beneficiarilor. Chiar desenul (care se află la Luvru) pentru ultimul tablou amintit, ar putea fi un exemplu pentru cele de mai sus ; administrația bisericii Sf. Walpurgis ceruse pentru altarul principal, după o veche datină, un mare triptic, iar lui Rubens îi fusese totuși greu să-i prezinte provizoriu împărțirea pe panoul central și volesti a unei acțiuni care în desen alcătuia un singur tot. Să comparăm ulterior ce jalnic se descurcase Tintoretto la „Ridicarea Sfintei Cruci“ — nu a lui Christos, ci a bunului tîlhar (*Scuola din San Rocco*) ; Rubens procedează cu o seriozitate total diferită cînd e vorba de efortul unui număr precis de oameni de forță herculeană, antrenați într-o puternică mișcare de proptire a unei tulpini de copac, așa fel încît să nu mai poată aluneca, și ceea ce trebuie să facă ei, fac bine și pînă la capăt ; pe trunchiul acesta însă, așa cum tocmai se află ridicat de-a curmezișul, sus în mijlocul tabloului se-nalță plutind, în lumina centrală, cu o inexprimabilă expresie a trăsăturilor, cel răstignit. Realizînd acest echilibru și contrastul între două accente cu o mișcare atît de neobișnuită, Rubens devine stăpînul suprem în domniul actualității. În sfîrșit, o înaltă înțelegere a elementului simbolic îi spune că înainte de orice, cuvîntul îl are aici lumina și întunericul și el a dat culoarea numai ca element subordonat. Fondul este un perete de stîncă întunecat, cu tufișuri.

Coborîrea de pe cruce prezintă însă un singur mare accent principal, compus din multe raze, toate participînd la eveniment, într-o admirabilă gradare, material și spiritual. Nu există nici o mamă leșinată ca centru al unei a doua grupe speciale, ca la Daniele da Volterra și n-are nimeni timp să umble declamînd de colo pînă colo, ca Ioan al lui Daniele <sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Acest Ioan din tabloul lui Daniele, alergînd dintr-un loc în altul, aminteste de marele panou central

Învierea lui Lazăr este cea mai mare dintre lucrările artistului, semnificativă pentru stăpînirea echivalențelor spirituale și picturale (Muzeul din Berlin). O compoziție provizorie redată într-o gravură excepțională, care era mult încărcată cu rude, învățați și popor care gesticulează, și care ar corespunde aproximativ modului de a gândi al unui Francesco sau Leandro Bassano, în ceea ce au avut mai bun. Tabloul, executat de mînă proprie, reflectă în schimb viziunea definitivă a lui Rubens ; el a concentrat totul în șase figuri la care nu se poate renunța și i-a atribuit lui Christos gesturile cele mai frumoase (sosirea redată din profil, cu forță, precum și mantia roșie) iar lui Lazăr, în schimb, grabnica urcare din adîncimi și privirea plină de recunoștință : în plus Petru, emoționat, întors spre Christos, și un alt apostol, cu privirea spre Lazăr ; tot astfel se împarte și grupul celor două surori ingenuncheate în mijloc : Marta, care desface ultimele feșe ale fratelui și Maria Magdalena, al cărei cap ocupă mijlocul tabloului, cu ochii ridicați în sus spre Isus. Alături de acest joc, de o admirabilă unitate, tabloul cu atît mai celebru al lui Sebastiano del Piombo (National Gallery) apare ca o construcție realizată calculat și în toată liniștea iar Lazăr (despre care se spune că a fost introdus în compoziție de Michelangelo), este în orice caz nu nud foarte gîndit, ce emană toată răceala de gheață a intenționalității.

În compozițiile lui Rubens înfățișînd cu forță momentul, privitorul percepe mai întîi incon-

---

al unui artist din Țările de Jos, care nu trebuie să rămînă neamîntit cu prilejul celui al lui Rubens : harnicul și conștiinciosul Philippe de Champaigne de Bruxelles (1602—1674), atît de important pentru portret : „Jeluirea morții lui Abel“ din Galeria de la Viena, pictată în 1656 pentru prințul elector Leopold Wilhelm, o operă academică perfectă, de mare anvergură, în care totuși elanul dramatic mai înalt este înlocuit de o mulțime de calcule. Aici se poate face comparația cu Adam, care în tablou aleargă frîngîndu-și mîinile și se poate înțelege cît de imposibilă părea o asemenea figură la Rubens.



știent, alături de cea mai puternică emoție, o liniștire optică misterioasă, pînă cînd își dă seama că elementele parțiale ale acestei simetrii, disimulate în limita posibilului, sînt subordonate unei figuri matematice. Desigur că Rubens nu și-a început lucrul cu aceasta, dar probabil că ea s-a prezentat singură în viziunea lui și a crescut apoi cu toate celelalte.

În Răpirea fiicelor lui Leucip de către Dioscurii călare (Pinacoteca din München), cele două trupuri feminine alcătuiesc o masă de lumină aproape regulată, exact în jumătatea de jos a tabloului, în jurul căreia restul se împarte ca un nor : și anume răpitorii Castor și Polux, cei doi cai și cei doi putți. Aceste opt personaje completează tabloul exact pătrat, pe fondul unui peisaj luminos și plin de sevă. Se dovedește apoi că cele două trupuri admirabil dezvoltate se completează perfect, că unul oferă exact aspectul pe care nu-l are celălalt și că pictorul i-a despărțit unul de altul printr-un spațiu intermediar, așa fel ca să nu se taie. Se adaugă o incredibilă căldură și elementul de actualitate ; nimeni altcineva, toate timpurile și școlile întrunite și după el, n-ar fi putut crea în felul acesta.

Într-o opoziție totală cu acest subiect puternic și unitar se găsește un tablou plin de forță înfățișînd mai multe evenimente, însă mai calme, dar avînd din nou la bază o simetrie liniștitoare : Minunile sfîntului Franz Xaver (Galeria din Viena). Căci scene diferite alcătuiesc un Quincunx\* : în dreapta, sus, și pe un fundament de piatră, sfîntul și tovarășul lui ; în stînga, sus, hindusul nobil, grav bolnav, cu servitorul său negru și o suită cu torțe ; în mijloc, puțin mai departe și perfect împărțiți în două, indigeni care privesc și un armurier portughez ; primii se uită după sfînt, cel din urmă la hindus : în stînga, jos, în prim plan, un personaj înviat din morți, împreună cu familia lui și goparii pregătiți ; în

---

\* Quincunx = o reuniune de cinci scene biblice.

dreapta, în față, orbii și ologii care au nevoie de vindecare. Ca un alt mijloc de introducere a calmului în această mulțime, acționează și faptul că oamenilor din diferitele grupuri li s-a dat aproximativ aceeași înălțime, că diversele planuri pe care se află figurile devin perfect clare ; se adaugă mult aer liber și un soare minunat ; în regiunile superioare, pe partea păgînilor, se află un templu cu un idol care se prăbușește și oameni care fug, iar deasupra sfîntului, în nori, un Fides cu îngerii. Poate că-l compătimim pe Rubens că a trebuit să picteze asemenea povești, pe urmă însă ne minunăm din nou de bucuria măiestriei cu care a făcut-o. Mila nu este nicăieri indicată la Rubens și ea se poate întreprinde spre alte capitoare din istoria artei.

În Bătălia amazoanelor, podul de piatră arcuit domină, ca o calmă și liniștitoare formă geometrică, întreaga învălmășeală, cu totul altfel decît în tabloul de luptă al lui Tițian, amintit mai înainte, în care (după gravura lui Fontana) se află doar un călăreț în galop ; la Rubens grupul principal, mult mai mare ca proporție, se înalță și, fiind mai aproape, are și o frumusețe neîntrecută în desfășurare ; exact în mijloc, sub cei ce se luptă, ne izbește privirea un cadavru decapitat, iar dedesubt panorama luminoasă spre torent, cu urmărirea și fuga ; în față, pe ambele părți ale prăpastiei, destinul sălbatec al cailor și al călărețelor se desfășoară în contraste cu efect de incomparabile echivalențe ; liniștind privirea, tabloul se încheie avînd în mijloc, jos, trupurile luminoase a două amazoane care încearcă să se salveze înotînd.

Din cele șase mari tablouri ale Galeriei Liechtenstein, care trebuiau să fie proiecte ale unor covoare pentru Genova și care înfățișează povestea eroică a consulului Publius Decius, a suscitât dintotdeauna cea mai mare admirație pieirea lui în lupta cavaleriei. Acesta este conținutul unui grup din prim plan în timp ce

în plan secund, într-o a doua lumină, lupta grosului armatei se deplasează de la stînga la dreapta. Sînt trei călăreți : Decius pe un cal bălan cabrat, în fața dușmanului, acesta pe un roib care zvîrle din picioare, și un al treilea, al cărui cal abia se zărește, și care îi împlintă lancea în gît ; în față, jos, un cal mort, cadavre omenеști și doi luptători în agonie. Privitorul admiră focul indescritibil al povestirii și frumusețea coloritului, înainte de a-și da seama că grupul formează ca așezare un hexagon aproape regulat puțin turtit în jos. Iar capetele, al celui ce a înfipt lancea, al lui Decius și al unuia dintre cadavre, sînt așezate aproape vertical unul peste altul în mijlocul tabloului, lumina care vine de sus căzînd exact pe acest grup central.

În Vînătoarea de lei de la München, acel extraordinar moment care întrunește șapte oameni, patru cai și o pereche de lei, se situează din nou pe una și aceeași verticală capetele unui luptător cu coif gata să lovească, al unuia dintre lei și al unui arab care se prăvălește, iar purtătorul coifului formează, împreună cu cei doi care zac la pămînt — mortul și cel ce se mai apără cu pumnalul împotriva leoaicei — o piramidă cu laturi egale. Fără îndoială că va crede aceasta numai cineva avizat care privește tabloul. Cum obișnuit nu se bănuiește nimic nici despre piramida care domină în taină tabloul „Ghirlanda de fructe“ (tot acolo), calmîndu-l și unind cei trei putți.

Aceeași Pinacotecă din München deține cu tabloul Uciderea pruncilor din Betleem unul din cele mai elocvente exemple de simetrie disimulată și echivalențe acțiunează tainic. Există poate privitori cărora nu le place subiectul și socotesc respingătoare această redare cu totul realistă, însă nimeni nu-i va putea nega măiestria. Sînt trei grupuri vizibil despărțite printr-un spațiu intermediar : în mijloc tînguirea adîncă a femeilor din nobilime, la stînga și la dreapta însă opoziția sălba-

tică și crîncenă încă a femeilor din popor împotriva zbirilor, în stînga predominînd întunericul, pe un fond deschis de ogoare și împrejurimi ale localității, în dreapta lumina, în fața unei frumoase clădiri dorice cu efect întunecat.

Tot acolo, ca pentru a împăca privirea, se află acea scenă în care femei luminoase, sărutîndu-și copiii și ridicîndu-i în sus, se aruncă spre centru, în lupta ce amenință să se dezlănțuie între Sabini și Romani<sup>30</sup>; în dreapta și în stînga, fiecare din cei ce avansează, călare sau pe jos, soții și tații ce se dușmănesc, își corespund unul altuia, în timp ce numeroase alte mișcări și detalii se află în contrast.

Despre *Ospățul fariseului Simon*, o operă timpurie și de mînă proprie (Ermitaj; a se compara cu *Klassischer Bilderschatz*, planșa 1199; excelentă schiță la Galeria Academiei din Viena) se poate spune că echivalențele picturale și morale au ajuns în el la o concordanță admirabilă. În trei tablouri mari și celebre cu același subiect (Brera, Galeria din Torino și Luvru) Paolo Veronese îl înfățișase pe Christos așa fel încît părea să aibă de vorbit cu ceilalți și nici n-o lua în considerație pe păcătoasa care-i ștergea picioarele. La Rubens însă nu e vorba de o pictură pentru un perete întreg de refectoriu, cu adaosuri de clădiri minunate, ci de un tablou pe lat, de dimensiuni potrivite, cu figuri de mărime aproape naturală; un stilp și o draperie împotriva vîntului, sînt suficiente ca decor. Dar evenimentul principal: privirea și cuvintele lui Christos, durerea și frumusețea Magdalenei, reprezintă într-adevăr forța creatoare a momentului care susține întreg ansamblul. *La penitenta* care îngenunchează în față, motivul neînchipuit de greu al întîlnirii mîinilor ei cu piciorul lui Christos este poate mai nobil realizat decît oriunde în pictură; în clipa

<sup>30</sup> Prezența acestor copii este un frumos postulat poetic al artei mai noi; Livius (I, 13) nu pomeniște copiii decît în ceea ce spun femeile.

respectivă, privirile și mișcările celor de față se împart între ea și Mîntuitor.

„Figura nobilă a lui Christos, pe care se vede că buzele tresar pentru a vorbi, exprimă o a-dîncă îndurare pentru cei ce se pocăiesc.“ (Waagen.) Stînd jos, izolat, la capătul mesei, pe fondul perdelei întunecate, împreună cu cei trei apostoli, adăugați într-o tușă rapidă, el contrabalansează deplin grupul ce urmează în stînga, foarte înghesuit și plin de mișcare, al fariseilor și al tinerei care servește. Poate că nimeni nu mai e curios să cunoască simetriile liniștitoare, care stăpînesc la rîndul lor acest ansamblu : marginea mesei acoperită cu pînză care se află exact în cîmpul vizual, în mijlocul tabloului, și semicercul aproape regulat al luminilor principale din prim-plan, care-l cuprind pe Christos, Magdalena și veșmîntul fariseului ce stă alături.

În sfîrșit, din atîtea exemple cîte s-ar mai putea menționa, iată unul cu echivalențe ce se prezintă deosebit de simplu, tabloul menționat mai înainte, de mîină proprie, al Galeriei din Viena : S f î n t u l A m b r o z i e care-l alungă pe împăratul Teodosie din pragul bisericii. Cele două grupuri sînt, optic și moral, unul față de celălalt, cîntărite cu exactitatea balanței giuvaergiului ; în stînga energicul împărat cu cei trei aghiotanți ai săi, dintre care unul sau altul ar fi în stare să soluționeze problema prin forță ; însă grupul acesta are lumina din spate și este prezentat în umbră, cu două trepte mai jos, pe care Teodosie tocmai vrea să le urce : pe aceste trepte, se află în dreapta sfîntul, cu însoțitorii săi foarte liniștiți, încărcăți de ani, în strălucitoare mantie episcopală, cu gesturi maiestuoase și trăsături de o mare demnitate.

Menționăm în continuare unele observații pentru lămurirea compoziției lui Rubens în general și a mișcării în special, în măsura în care acesta este deosebit de caracteristică pentru el.

Se pot numi tablourile bogate în figuri ale lui Rubens „încărcate“ ? Comanda unui tablou și conținutul lui puteau să-i fie de la bun început impuse, sau cel puțin determinate de un mare număr de persoane ce se aflau de față ; — să fi renunțat la comandă ? Fără îndoială că nu se temea de nimic și de multe ori a creat singur tema și a propus-o. Dar încărcarea în pictură este pricinuită de cele mai multe ori de alte lucruri, cu care Rubens n-avea nimic comun. Mai întâi au existat pictori înzestrați, însă nefericiți în compoziția tabloului și care par deja încărcăți cu patru, cinci figuri, atunci când un altul acționează bine și ușor cu un număr de trei ori mai mare ; pe urmă însă, mai precis la manieristii din Italia și din Țările de Jos, tablourile au devenit într-adevăr încărcate prin adaosuri de figuri, în special capete, inutile și fără legătură cu momentul înfățișat, dar care într-un fel aveau valoare pentru pictor. Însă Rubens știa precis că ceea ce nu completează nemijlocit momentul, îi dăunează și toate figurile lui trăiesc cum va în actual și actualul în ele. Ele se pot mișca toate în spațiu și se și mișcă de fapt, apoi acționează împreună prin lumină și culoare și chiar colorismul adevărat impune o stavilă cantității excesive. Rubens era un dușman al încărcării, în primul rînd pentru că aceasta nu putea decît să dăuneze vieții delicate a echivalențelor sale, atît picturale cît și morale ; apoi avea și dorea să aibă și privitorul un sentiment limpede al spațiului înfățișat și în privința aceasta era de acord mai degrabă cu Paolo Veronese decît cu Tintoretto și manieristii, ale căror tablouri sînt cu totul clausturate de siluete și chipuri. Se poate demonstra direct, cu ajutorul acelor cazuri care oferă posibilitatea de a compara starea unei compoziții timpurii cu o alta de mai tîrziu, că Rubens a simplificat și a renunțat la detalii și părți întregi cînd a avut ca scop acțiuni mai înalte. Aceasta este aproape o regulă cînd

gravura și tabloul terminat se află față în față, ca în exemplul atît de grăitor, menționat mai înainte, al învierii lui Lazăr ; pentru această diferență dintre forma timpurie și cea pictată mai târziu, este cu totul convingătoare Judecata lui Paris amintită și ea, în exemplarul de la Dresda (în jurul lui 1625) și în cel de la Londra (în jurul lui 1636, National Gallery). În acesta din urmă, de mîna proprie și admirabil finisat, doi putti sînt omiși spre marele avantaj al acțiunii. Apoi trebuie să i se recunoască maestrului o lege specială, în cazul unor mari panouri de altar destinate expunerii la înălțime și efectului la distanță : el își umple mult spațiul, dar cu figuri puține, de mari dimensiuni și un caracter excepțional, sub o cădere puternică de lumină. Nu pentru muzeul din Anvers, ci pentru panoul principal al călugărilor desculți de acolo a creat Rubens, din însărcinarea primarului Rocox, acea Golgotă, unică în felul ei, care este celebră sub denumirea de *Le coup de lance*. Cele trei cruci în diagonală apăruseră mai demult, între alții și la Tintoretto ; la ele se adaugă cele nouă figurii vii : în dreapta Maria cu Ioan și o însoțitoare, un zbîr pe o scară la crucea tâlharului păcătos ; în stînga, în plină umbră, doi călăreți, dintre care unul înfige lancea în coasta celui răstignit ; mai departe, în urmă, „poporul“, rezumîndu-se la două figuri parțiale ; în centru însă, sub cruce, prăbușită în genunchi, de o frumusețe nobilă, blondă, Magdalena, care fără să-și dea seama și, ciudat, și fără rost, ridică brațele împotriva soldatului cu lancea ; lumina plină cade, cu excepția trupului lui Christos, aproape numai asupra ei. Din tot restul artei majore i se poate opune oare acesteia o altă Magdalena la piciorul crucii ? Ca să întrerupă cu plăcere la mijloc cine știe ce poveste cu ajutorul unei frumoase ființe feminine, se pricepuseră fără îndoială, demult, să facă de pildă venețienii și „Ecce homo“ al lui Tițian (Galeria din Viena) nu devenise prin aceasta decît mai fri-

vol. Dintre aceste tablouri cu figuri mari, destinate altarelor, fac parte și acele Închinări ale regilor, unde pictorul începe în față cu o adîncă spațialitate din care, în spate, duce un urcuș pentru suită și lumea care se înghesuie să privească, căci această scenă nu mai suporta, după cele precedente, imense, nici o simplificare, în schimb suporta o creștere a forței în figurile acțiunii principale. Tabloul Muzeului din Bruxelles, pictat pentru altarul principal al Capucinilor de la Tournay, are trăsături mai plăcute, o expresie mai frumoasă, în schimb acela al Muzeului din Anvers, pictat în 1624 pentru altarul principal al mănăstirii Sf. Michel, o desfășurare dramatică, o lumină dozată, o construcție puternică și un efect la distanță de o îndrăzneală fără seamăn ; mijlocul tabloului, puțin în sus, îl ocupă ochii magului îndreptați spre copil ; Maria, stînd în dreapta cu pruncul, admirabil izolată, ține în balanță în chip ideal întregul semicerc (pentru privire redus) de opt persoane în picioare sau în genunchi și doi călăreți ; în spate, către cer, cămile și suită (Alte închinări ca panouri de altare principale : Luvru, Ermitaj și Sf. Jan la Mecheln). Cine socotește aceste opere încărcate, să spună ce figuri s-ar putea elimina ca nefolositoare.

•

Mai tîrziu Rubens a fost considerat și teatral iar cîte o figură, ici-colo, poate fi într-adevăr victima acestei observații, atunci cînd pozează, cînd este conștientă de sine, ca de pildă acel Sf. Sebastian, în sine admirabil, din marea icoană a bisericii Sf. Augustin din Anvers, de asemenea și Christos, în cea mai mare Judecată de apoi, de la München. Însă reproșul acesta trebuie aplicat cu judiciozitate. Înainte de toate la reprezentațiile teatrale, ca și în tablouri, domnește în mod cu totul îndreptățit una și aceeași dorință : cea a frumuseții, a adevă-



rului și a veridicității ansamblului ; dacă este corespunzător adevărului din punct de vedere dramatic și este optic frumos, momentul individual al fiecăruia dintre actori îi poate eventual chiar servi pictorului ca stimulent, pentru că simte propria lui intuiție a momentului și a obiectului puțin depășită. Însă pentru că nu avem nici o informație despre vreo legătură a lui Rubens cu teatrul, existent în mod cert în acele țări pe care le cunoscuse și unde trăise (și pentru că, în treacăt fie spus, nici nu fusese solicitat pentru decorații scenice, cum se întâmplase cu atîția pictori italieni), trebuie să renunțăm la o astfel de ipoteză, cu atît mai mult cu cît izvorul viu dinlăuntrul lui făcea de prisos asemenea stimulenți. Elementul fals-teatral pătrunde însă în pictură, în timpuri și regiuni în care practic nici nu existau scene, anume atunci cînd în lipsa unui impuls interior, emoția unei întâmplări trebuia determinată pe cale rațională și cu acest prilej pictorul însuși, deși fără experiență din afară, se simte într-adevăr actor ; la Rubens însă se vede limpede contrariul acestui procedeu. Să ne gîndim ce rar sînt înfățișate personajele lui vorbind tare și patetic, cum nu declamă niciodată, cum mîinile, cu toată varietatea celor mai frumoase mișcări, nu gesticulează în nici o împrejurare, — și să comparăm toate acestea cu francezii din timpul lui Ludovic al XIV-lea. Exista aici o scenă celebră care a ajuns cu pictura într-o inevitabilă complicitate, deși ambele nu aveau în fond, obligatoriu, același public. Actorului îi este permis să forțeze momentul tocmai pentru că este doar un moment ; cum se simte însă pictorul în această situație, dacă cedează ? Antoine Coypel, prietenul lui Racine, îl frecventa mult pe celebrul actor Baron și pentru că acesta, „pentru a evita cotidianul“, în ciuda întregii sale măiestrii, în redarea caracterelor și a situațiilor, depășea granițele adevărului și naturii și „în-fățișa, într-o expresie schimonosită, contorsi-

uni“, figurile lui Coypel pe pânză s-au resimțit foarte mult. Să comparăm de pildă, la Lu-vru, ca adevărat specimen de tablou imens și cu totul teatral, plin de mîini care gesticulează, Thalia prăvălită și răpită, cu „Înălțarea lui Ioas“. Această asociație la domnie a teatrului a adus cu sine o predilecție pentru orice expresie excesivă în general ; iar aceasta repetată de pictori a apărut uniform, stereotip în picturi, lucru cel mai rău ce i se poate în-tîmpla expresiei și Le Brun l-a putut fixa în formule, în cartea sa de rețete : *Conférences sur l'expression des passions*. De aici înainte cei din școala aceasta își amintesc de scene teatrale și în tablourile biblice. În acest stil al lui Le Brun și compania, să ne imaginăm o scenă ca aceea a reginei Tomyris care primește capul lui Cyrus ucis și să comparăm cu ea marea compoziție a lui Rubens. (Sîntem avizați la o gravură care corespunde tabloului din proprietatea casei Darnley, dar nu redacției de la Lu-vru.) În mijloc, ca singură figură în mișcare, sclavul aproape gol, pe jumătate ingenuncheat, care ține capul însîngerat deasupra unui vas frumos ornamentat, în dreapta grupul de spectatori orientali și, în zale, nici măcar șoptindu-și ceva, în stînga, stînd cu două trepte mai sus, regina, cu maestra de ceremonii, iar în spatele ei încă trei doamne de companie, toate tăcute, abia schișind un zîmbet ; într-o adevărată conversație sînt redați numai cei doi tineri paji, care țin trena lui Tomyris ; singurul sunet ce se aude este lătratul unui cățel spre capul lui Cyrus ; decorul este o splendidă sală festivă cu draperie sus și privire în exterior. Chiar și Paolo Veronese, de care Rubens se apropie aici mai mult decît oriunde, ar fi folosit mai multă mișcare și patos. Fără îndoială că tabloul este o priveliște admirabilă, dacă vrem scenică, dar în mod instructiv, lipsită de orice trăsătură teatrală.

Cu prilejul amintirii, într-o împrejurare atât de potrivită, a sălii festive, își află locul o observație asupra redării spațiului în general. Deși familiarizat cu toate efectele Renașterii târzii, Rubens n-a preluat în pictura lui decît atât cît a cerut obiectul și cît a suportat compoziția. Chiar și o comparație între Galeria Luxembourg și construcțiile de hale ale lui Paolo Veronese, demonstrează pe deplin modul lui de a gîndi în această direcție. El compune interiorul unor mari clădiri fastuoase extrem de liber și numai cum o cereau grupurile vii, de pildă în „Minunile sfîntului Ignățiu“ (exemplarul de la Viena) ar cere oarecare efort să ne amintim de o asemenea biserică sau dispoziție de altar reală. Arhitectul și cunoscătorul perspectivei din el, trăiește admirabil acolo unde nu-l cauți și unde abia dacă îi ești vreodată recunoscător : în crearea nestînjinită a diferitelor planuri pe care stau figurile sale, pe care merg, urcă, șed, îngenunchează etc. ; cu sistemul de scări, trepte, bolți în formă de pod etc., el realizează diferențele de nivel și de depărtare, precum și orizontalele liniștitoare pe care ochiul și le dorește. Cu prilejul menționării „Minunilor Sf. Franz Xaver“ (Galeria din Viena) s-a semnalat aceasta ; ce s-a întîmplat aici pe nesimțite cu trepte, balustrade, postamente, pînă cînd acțiunea uriașului tablou a devenit posibilă, se vede abia după o lungă cercetare. Fără îndoială că atunci cînd Rubens a trebuit să plaseze paisprezece sfinți împreună cu o sfîntă familie în icoana Sfîntului Augustin de la Anvers, aceasta s-a putut numai cu ajutorul unei baze foarte vizibile în mijloc, cîteva trepte frontale și două laterale ; sus, lateral, se ridică apoi începuturile unei arhitecturi de coloane, care se îndreaptă de-a curmezișul în aer, așa cum le pictase Tițian în unele din fundalurile sale, pentru a crea impresia că afară se află o clădire mare și solidă (Sf. Marcu cu cei patru sfinți ; Madona di Casa Pesaro). Deplina și libera mă-

iestrie în aceste lucrări o constăți abia într-unul din acele tablouri în care două acțiuni ale aceleiași persoane („în mod copilăresc“, cum e de părere lumea de astăzi) au trebuit reunite într-o singură unitate, din pricina inevitabilului format înalt al altarului, una peste cealaltă. Nu e vorba de un tablou de mai mică valoare decât acela care se află la Sf. B a v o n lângă G a n d alături de altarul intrat în istoria universală al fraților Van Eyk și care are și astăzi forța de a atrage toată atenția asupra lui. După o viață destrăbălată, un flamand cu situație, Bavon, și-a împărțit averea, cu învoirea soției, săracilor și s-a prezentat la penitență în fața sfântului episcop Amandus și a starețului Florbert. Dată era deci, în primul rînd, una din acele dăruiri la săraci cum se înfățișau adesea pe vremea aceea, iar în „Binefacerea sfintei Cecilia“, fresca lui Domenichino la San Luigi de' Francesi din Roma, ele atinseseră în Italia punctul culminant. Dar și la Rubens, sfîntul Bavon, cu cei doi servitori, cu săracii și cu copiii lor, reprezintă unul din cele mai frumoase grupuri în mișcare ; lângă el, în plină lumină, soția cu două însoțitoare și toate acestea cu ajutorul neobservat al diferitelor înălțimi de trepte. Deasupra însă, traversează tabloul de-a curmezișul, îndreptîndu-se în sus, scara pe care se urcă același sfînt însoțit de o suită admirabil redată, iar într-un pridvor de biserică îl așteaptă cei doi prelați cu însoțitorii lor. Cele două episoade nu se ating deloc și acum să spună pictorii cum și de ce persistă totuși desăvîrșita unitate picturală a întregului ansamblu, pentru toate privirile. În admirabilul tablou înfățișînd C i u m a, de la Sf. Martin din Alost, apare arcul în formă de pod, în fața căruia, jos, este redat grupul nefericiților, iar deasupra sfîntul Rochus cu Christos plutind și cu un înger, motivarea fiind înfățișarea de închisoare a clădirii în amintirea morții în închisoare a sfîntului. Odată i s-a

întîmplat și lui Rubens să rămînă parcă ținut locului în fața unei asemenea ordonări a tabloului. Exista un tablou vertical de Paolo Veronese, o „Tentație“ destinată poate unei aripi de orgă și ceva mai deslînat compusă și cunoscută astăzi numai dintr-o gravură veche a lui Le Febvre ; în aceasta se redă o imagine clară a sosirii Mariei cu două însoțitoare, prin urcarea cîtorva trepte, sprijinite pe un arc și deasupra acestuia, în fața casei, așteaptă Elisabeta cu Zaharia și cu o slujitoare ; de sub arc însă, la marginea de jos a tabloului, Paolo făcuse să apară trei figuri, trei profiluri avînd aproape numai un scop decorativ, poate servitori. Cînd Rubens a fost solicitat să picteze o „Tentație“ pentru unul din tablourile voleului de altar cu marea „Coborîre de pe cruce“ de la Anvers, într-un format vertical mult mai îngust (ca 1 la 3, în timp ce Paolo trebuia să respecte 1 la 2), el a folosit foarte simplu pentru urcușul de-alungul căruia se mișcă cele două perechi <sup>31</sup> și singura slujitoare prezentă, un arc, căruia îi dă jos o deschidere în înafară. În ciuda naturaleței admirabile cu care îi reușise grupul frumos de cinci combinat cu o construcție de coloane dorice cu viță în spațiul acesta îngust, se pare că totuși el fusese nemulțumit ; într-o așezare mai liberă, destinată gravurii, el a descompus evenimentul afară în aer liber, a ordonat din nou pe cei cinci și hala cu viță de vie și a adăugat jos în mijlocul spațiului curții, cu intenția unei mai accentuate sublinieri a sosirii de la mari depărtări, un servitor voinic întors cu spatele la grupul principal și însoțit de un animal de povară — însă urmează din nou, în cadrul acestei scene dealtfel complet reînnoită, sub palier, acel arc cu perspectiva în afară. Chiar în alte variante nu lipsește acest arc provenit de la Paolo, chiar dacă sub el nu se întîmplă decît să ciugulească niște găini ; și acum să

---

<sup>31</sup> L-a adăugat poate Rubens mai întîi pe Iosif ca însoțitor ? Acesta nu este pomenit în Luca (I, vers. 39).

hotărăscă secolul nostru, atît de riguros în treburile acestea, dacă a fost un plagiat și dacă era lăudabil.

Cine vrea să cunoască însă posibilitățile spațialității lui Rubens pînă la limitele ei extreme, acela să arunce o privire asupra „Căderii în infern a osîndiților“ (München, Pinacoteca) din „Înfățișarea lucrurilor de la sfîrșitul veacurilor“. Ca o continuare, ca un ecou apare mica „Judecată de apoi“ cu o atmosferă indescriptibilă, creată cu întreaga dăruire de sine a artistului care n-a avut pentru ea nici comandă, nici stimulenți din afară, și care ne introduce într-o înspăimîntătoare noapte cu nori și ape dezlănțuite, totul înțesat cu trupurile osîndiților aruncate pînă departe, jos și sus ; extraordinara lui spațialitate va fi dezvăluită de violența unei lumini ce cade din cer atingînd oroarea din toate grupurile. Dacă vom cerceta întreaga artă și poezie a tuturor timpurilor, nu se va putea regăsi o capacitate imaginativă similară decît poate eventual într-o direcție exact opusă și anume în descrierea înfricoșătoare a nespațiului ; cel ce vorbește este însă Meftistofeles al Părții I din Faust, cînd acesta primește informații asupra călătoriei la „mame“. Pe căile cele mai diferite, Rubens și Goethe pot trezi cele mai înalte sentimente inspirate de mituri.



Dacă Rubens a fost înainte de toate pictorul mișcării vii în general și al subiectelor cu mișcare în special, sigur că a avut și comenzi ce nu se puteau refuza, care nu aveau o mișcare exteriorizată ci doar una sugerată, sufletească, și care nu permiteau o alta puternică, exterioră ; dar nici în acestea nu se va simți vreun cusur. Probabil că încă din Italia și chiar la Milano el a pictat pentru un altar mare de biserică (astăzi la Brera) C i n a c e a d e t a i n ă , nu momentul cînd se dezvăluie certitudi-

nea trădării (ca la Leonardo), ci pe cel al instruirii Sfintei eucharistii și anume binecuvîntarea pîinii, în timp ce cupa se află pe masa, cu unul din colțuri împins în față, în rest goală, apostolii, în chip magistral strînși în jurul ei, în față în clarobscur Iuda, care împreună cu un alt apostol din fața lui și cu Christos formează o piramidă mijlocie; se adaugă o lumină închisă cu un efect într-adevăr misterios, provenind de la ultimele raze ale zilei și două luminări puternice<sup>32</sup>. Poate că în aceeași perioadă sau nu cu mult mai târziu, Daniele Crespi a înfățișat același moment al instituirii (astăzi tot la Brera) dar în plină lumină, cu o masă care nu străbate tabloul de-a curmezișul, ci drept și mai este încărcată cu castroane și farfurii; el l-a întrecut pe Rubens folosind buna și vechea manieră milanează pentru a reda capetele liniștite ale apostolilor, însă nimeni nu-i dă atenție lui Christos din pricina unor conversații nestînjinite ce au loc.

Dar a existat în chip instructiv în apropierea lui Rubens un maestru care îi era îndatorat pentru mijloacele mari ale artei, dar nu iubea compoziția cu mișcare. Jakob Iordaens își însușise de la Rubens în măsură foarte mare plenitudinea reprezentărilor trupești, lumina, căldura culorii, bogăția înfățișării conținutului; în schimb însă își lăsa pe cît posibil personajele să stea liniștite pe scaun, în picioare sau întinse. Tablourile sale biblice apar mai apoi supraîncărcate, bacanalele fac o impresie comică prin poziția de așezare comodă a societății acesteia mitologice și cu ce zgomot mai este în general asociată această ședere la Iordaens, arată marile sale sărbători de Bobotează și concertele de casă.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Influența lui Caravaggio se poate eventual defini aici prin faptul că tabloul lui Rubens ar fi avut altă expresie în ansamblu și în detaliu, dacă n-ar fi existat Caravaggio.

<sup>33</sup> Cea mai mare și mai vrednică de admirație străduință a sa în pictura dramatică trebuie considerată

Fată de acesta și de alții, în măsura în care subiectul i-a permis-o, Rubens este desigur numai mișcare și căldură. Trăsături din care se poate traduce în cuvinte doar foarte puțin, și totuși trebuie să mai lămurim încă, pe cât ne stă în putință, această capacitate specifică, prin exemplele cele mai grăitoare.

De la bun început uimește bogăția ce-i permite să răstoarne mari compoziții care existau deja în tablouri terminate, de prima mână, și să le creeze apoi iarăși în întregime. Din mărețele tablouri de altar înfățișînd Minunile sfîntului Ighațiu, acela al Galeriei din Viena este probabil cel mai timpuriu și terminat încă înainte de 1620, cel destinat bisericii Sf. Ambrozio de la Genova, promis încă din 1606, dar livrat abia în 1620 trebuie să-l socotim și pe el nu numai cel mai tîrziu, ci și cel mai bun și în același timp unul din cele mai mari exemple de schimbare a unei compoziții căreia i se păstrează neatins conținutul principal, astfel încît amintirea singură poate cu greu disocia cele două tablouri. De ambele dăți este vorba de vindecarea unor posedați în stînga și de mame cu copii sănătoși în dreapta, pentru care nu se cere decît binecuvîntarea și ruga sfîntului. În tabloul de la Viena predomină puternic primul grup, cel cu bărbatul posedat care s-a prăbușit la pămînt, cu capul pe spate, într-o teribilă închircire, și femeia scuturată de o convulsie satanică, ambii înconjurați și susținuți de rudele înspăi-

---

desigur (Muzeul din Bruxelles) tabloul minunat pictat al Sf. Martin care vindecă pe sclavul posedat al romanului nobil, încă păgîn (vir proconsularis Tetradius, a se compara Sulpic. Sever. Vita S. Martini, C. 16) ; acesta din urmă, care apoi s-a creștinat, este înfățișat — bineînțeles altfel decît s-ar fi întîmplat la Rubens — în persoana bărbatului care privește prin arcada de sus. În aceeași galerie, cel mai frumos tablou mitologic recunoscut al lui Iordaens, *la Fécondité* ; la Kassel un excelent tablou de familie. — Despre marea alegorie a victoriei oranice (pădurea de lîngă Haga) se va vorbi mai departe.



mîntate, — în timp ce tabloul de la Genova conține numai femeia posedată cu familia ei și, într-un echilibru perfect, în față, un grup mult mai bogat de mame, amplificat cu un număr de credincioși din popor. Cea mai mare schimbare s-a produs însă cu Sf. Ignațiu care pronunță acolo, însoțind-o cu acel minunat gest al mîinii, exorcisarea, în vreme ce în acesta din urmă, altfel întors, în plină lumină, cu brațele întinse și privirea îndreptată spre cer, este în întregime cufundat în rugăciuni pentru bolnavi și pentru mame. În primul se mai află un număr de călugări din același ordin, așezați unul după altul în adîncimea tabloului, în schimb aici călugăriile formează un grup dens, ceva mai îndepărtat, iar de cele două părți ale lui Ignațiu coriști tineri privesc spre grupurile de jos cu expresia celei mai calde participări. În tabloul de la Viena, care din punct de vedere patetic este de departe cel mai puternic, Rubens urmase impulsul lăuntric al unei divinații demonice, precum și acea experiență pe care poporul lui socotea c-o posedă. După ce depășise tabloul de la Viena, în cel de la Genova urmărise o expresie sufletească mai blajină și frumusețea echivalențelor.

Un alt gen de libertate este, iarăși, acela cînd Rubens redă în scene compuse de multe ori, aceleași figuri sau unele asemănătoare din punct de vedere al caracterului și al prezentării exterioare, numai cu așezare și mișcare diferită. Mai precis, în tablourile verticale și în cele de-a latul înfățișînd închinarea păstorilor și a magilor, se reîntorc de mai multe ori anumite vechi cunoștințe și aproape că nu e necesar să fie nominalizate. Pentru magul maur și suita lui i-au servit în parte studii după natură, ca de pildă tabloul cu patru capete, de mîna lui, reprezentînd tipul de negru mai mult sau mai puțin finisat dobîndit în ultima vreme de Muzeul din Bruxelles, și tot acestea i-au slujit și ca figuri secundare, de exemplu în bacanalele

sale ; în parte legate și de costumul oriental cum ar fi cel al levantinului puternic, voinic, al cărui portret bogat înveșmîntat există în Galeria de la Kassel. Esențiale sînt însă expresia întotdeauna autentică, cinstită, cu care se reîntorc mereu aceste personaje și degajarea cu care sînt primite din nou și firesc de fiecare dată în ansamblul vieții tabloului, căci nicăieri nu este vorba de simple fragmente academice de umplutură, din cele care apar de pildă în marile narațiuni ale lui Guido Reni. În „Adorația păstorilor“ se înalță de fiecare dată dintr-un alt element de viață credința și bucuria oamenilor din mijlocul poporului sărac ; și în cele douăsprezece compoziții ale „Adorației magilor“, din care zece există ca tablouri de altar finisate (dintre ele tablourile verticale au fost menționate mai sus) Rubens a smuls temei prin forța luminii și a culorilor, prin alternanța dintre mișcare și liniște, în general prin echivalențe, aspecte mereu noi și a iubit detaliile acestor caractere ce-i deveniseră familiare, fără să se plictisească vreodată de anti-tezele lor mereu altele. Patosul lor este, pe lângă aceasta, foarte liniștit și-ți poți închipui momentul solemn fără vreun zgomot. În ceea ce privește locul, Rubens a renunțat ca mulți dintre italienii și venețienii secolului XVI, la ruinele somptuoase ale stilului antic sau renașcentist, preferînd ziduri mai modeste, o clădire cu grinzi, sau spațiul din fața ei ; îl caracterizează apoi marea dragoste cu care lasă să se joace lumina pe ele și cu care înfățișează în același timp vechituri țărănești de tot soiul, coșuri, unelte etc. În ordonarea discretă a celor două animale tipice (boul și măgarul), cel mai mare pictor animalier al tuturor timpurilor nu l-ar fi putut întrece în asemenea scene ; se mai adaugă de multe ori ciini minunați.

Cu bucurie entuziastă începe apoi din nou mișcarea nestăvilită din Sfintele familii. Ce limbaj vorbește, de pildă „Sub măr“, din Galeria de la Viena, am încercat să arătăm

mai sus ; prezența impunătoare și lumina plină a grupului liniștit al Fecioarei este echilibrată de zelul cu care Zaharia și Elisabeta oferă mere, și din mâinile cărora micul Ioan, înfățișat dintr-o vie poziție de profil, vrea să se îndrepte grăbit spre copilul Isus. În „Fuga în Egipt” Rubens a asociat în chipul cel mai emoționant graba și primejdia, cu ajutorul divin. A luat naștere acel mic tablou magic al galeriei din Kassel : un râu în pădure, noaptea, și departe în dreapta, o pânză de apă sub clar de lună ; trece apoi prin fața privitorului, cu misterioasa ei frumusețe, acea apariție strălucitoare, lumina însă nu emană decât de la copilul ce se află în brațele mamei ; animalul lor de povară este condus prin râu de un inger puternic și tânăr, în timp ce un al doilea, plutind pe un nor, indică drumul cu un toiag ; mergînd repede, Iosif privește îngrijorat înapoi, căci în depărtare se vede un călăreț, desigur unul dintre urmăritori. Opera este demnă de atenție și pentru că reprezintă unul din acele plagiate parțiale în care Rubens a început fără îndoială cu copierea, stimulat de creația altuia, arătînd însă în același timp cum ar fi trebuit să procedeze acesta. Modelul a fost Adam Elsheimer pe care Rubens l-a cunoscut la Roma și, după cum se pare, l-a apreciat foarte mult ; „Fuga în Egipt” repetată de el în mai multe rînduri (între altele există și la Pinacoteca din München) are comun cu Rubens, într-o anumită măsură, organizarea ansamblului și proporțiile dintre înălțime și lățime, precum și călătoria, ca la Elsheimer (poate pentru prima dată ?) în timpul nopții, ceea ce sugerează primejdia din ce în ce mai mare, dar lipsesc încă ingerii, iar lumina emană de la o făclie pe care o poartă Iosif și de la un foc puternic al unor păstori, în depărtare, fără a mai menționa alte deosebiri.

Isus copil, între mamă și tatăl adoptiv, era înfățișat în toate școlile secolului al XVII-lea, ca un grup solemn și liniștit, de cele mai multe 110

ori înălțat pînă la rangul de Sfîntă Treime prin adăugirea unui empireu. (Opere celebre mai mari, de Albani și Murillo). Dintr-o gravură a lui Bolswert reiese însă că Rubens își transpunea scena în aer liber după modul lui de simțire ; copilul merge peste cîmp între Maria și Iosif, amîndoi îl țin, dar el îi împinge înainte și titlul gravurii : *et erat subditus illis* \* (din Luca, 2, 51) se îndeplinește numai condiționat, iar Dumnezeu-tatăl și porumbelul de sus rămîn neluați în seamă.

Cu totul grandios și tragic se asociază însă mișcarea puternică cu unul din momentele pa-timilor Mîntuitorului și aici numai Rubens a ridicat original emoția copleșitoare pînă la punctul ei culminant : este vorba de *Marele Calvar*, aparținînd Muzeului din Bruxelles, pictat pentru mînăstirea de la Afflighem și terminat în 1637. Compoziția este cunoscută din patru stadii : dintr-o gravură de început a lui Paulus Pontius, din două mici tablouri în ulei, în sfîrșit din tabloul pentru altarul principal ; și de fiecare dată povestea devine mai simplă, mai puternică, mai teribilă ; privitorul este atras într-o lungă suferință comună prin urcușul forțat al cortegiului pe un drum drept și îngust, văzut din spate, așa fel însă încît personajele principale sînt întoarse cu fața ; dar în mijloc, în jurul lui Isus gata să se prăbușească, sfînta Veronica, femeile din Ierusalim cu copiii lor și un zbir care sprijină crucea, formează abia în ultima versiune, cea mai matură, acea masă de lumină aproape simetrică ; de sub marginea de jos apar acum, tîrîți de soldați, cei doi tîlhari ca semifiguri și după ce meraseră împreună, cum arată gravura, aproape neobservat, în fruntea cortegiului, vor întări de aici înainte în modul cel mai emoționant efectul sumbru al acestui „urcuș“.

Rubens a avut tot atît de puțin libertatea de a se sustrage ororii, cum avuseseră odinioară,

în secolul al XV-lea, celebrii săi predecesori din Țările de Jos, când trebuiau să picteze martiriul sfinților. Pentru biserica iezuiților de la Gand a pictat, de mînă proprie, **Martiriul patronului locului, Sf. Lievin**, capodoperă recunoscută, de lumini și nuanțe (Muzeul din Bruxelles). Centrul tabloului este puternic accentuat de tichia roșie a aceluia zbir care dă cu cleștele unui cîine limba smulsă a sfîntului ; în stînga, Sf. Lievin însuși este zvîrlit la pămînt de un alt zbir care l-a apucat de baretă, fără a mai pomeni și alte gesturi deșănțate ; sus, în văzduh, deasupra unor soldați înspăimîntați și a unui cal bălan cabrat, nici cel puțin un concert divin, cum se obișnuia pe atunci deasupra martirilor italieni, ci îngeri ai răzbunării ; ca o uimitoare pondere al acestei întregi scene din stînga, care stă sub semnul călăului, colțul de jos din dreapta este ocupat de un halebardier, cu capul încă întors după aparițiile divine, dar năpustindu-se deja ca scos din minți în sensul opus, într-o autentică contopire rubensiană a unui moment anterior cu cel care urmează.

Pictînd **Martiriul sfîntului Laurențiu** (München, Pinacoteca, mult restaurat) Rubens trebuie să fi fost conștient că rivalizează cu celebra lucrare a lui **Tițian** din biserica iezuiților de la Veneția. Marele venețian s-a putut bizui pe frumusețea detaliilor, mai ales a trupului întins pe grătar, pe cele trei lumini diferite, pe un fundal mare arhitectonic și alte mijloace menite să trezească interesul ; Rubens, în schimb, face din sfînt, care așezat pe grătar este curbat înapoi de călăi, centrul exact al unei compoziții cu multă mișcare — optic ponderată de o orizontală mare, — care se bucură în contrast cu organizarea interioară deslînată a lui **Tițian**, de o închegare strînsă ; toate motivările sînt mai puternice și efectul unitar.

Rubens s-a mai menținut aici în limitele tabloului de altar, pe care l-a tratat întotdeauna

cu cea mai mare seriozitate și credință, deși altminteri, atît scenele biblice cît și cele mitologice i-ar fi oferit prilejul să lase să se desfășoare întreaga forță a actualității. Perioada aceea, cam între 1617 și 1619, care cunoscuse creerea Vinătorii de lei de la München, a Bătăliei amazoanelor, tablourile înfățișînd povestea lui Decius, este și cea cînd a pictat de pildă, „Pieirea oștii lui Senaherib“. După Biblie, (2 Regii, 19—35), îngerul Domnului nimicește într-adevăr, într-o noapte, în lagărul asirienilor 185000 de oameni, dar în fapt se intenționează limpede înfățișarea unui lagăr de ciumați: „și cînd s-au sculat de dimineată, iată că erau toți niște trupuri neînsuflețite“. Rubens înfățișează în schimb izbucnirea unei fugi demente și furioase pricinuite de apariția îngerilor, o luptă fără dușmani pămînteni în care precumpănesc călăreții, caii înșiși fiind scoși din fire, toate acestea străbătute de torente de lumină și de noapte. Și tot în Pinacoteca de la München, unde se află acest tablou, se găsește, ca o vădită și concomitentă replică, (exact de aceleași dimensiuni, 95 centimetri înălțime, 121 centimetri lățime) Convertirea lui Pavel, de asemenea o apariție nepămîntească, anume „Christos cu îngerași“ într-o ruptură a cerului nocturn, iar pe pămînt un tumult fără dușmani terestri, dar cu totul altfel ordonat: grupul din planul al doilea ce străbate întreg tabloul, oameni și cai într-o splendidă derută, este despărțit de primul plan în care se află Pavel prăvălit de pe cal cu capul în jos și trei însoțitori, printr-un spațiu mai deschis. Cine oare ar putea spune cîte asemenea vălmășaguri eroice de oameni și cai, vizionar iluminate, mai dormeau în străfundurile sufletești ale lui Rubens? În timpuri mai noi tema nu s-ar mai putea cere altcuiva; pe vremea aceea însă, și la el, ea i s-a prezentat de la sine.

Rubens a moștenit apoi, în mod inevitabil,  
113 din pictura și sculptura întregii Renașteri, ma-

rea sarcină a înfățișării Răpîrilor, unde preponderența o au, într-o mișcare violentă, minunatele trupuri feminine. Ele se pot desfășura pe pămînt, iar răpirea fiicelor lui Leucip de către Dioscurii călare a fost menționată mai înainte ca una dintre cele mai puternice și frumoase creații ale maestrului, înfățișînd actualul. Apare apoi Pluton cu cal și atelaj ca s-o smulgă pe Proserpina alături de el, de-a lungul mai multor prezentări, unele și în formă de friză, începînd de la gravura lui Soutman pînă la tabloul Galeriei din Madrid. Dar Rubens a pus un preț deosebit pe răpîrile prin văzduh, pentru că făptura feminină poate să plutească în cea mai liberă frumusețe a conturului ; iar atunci cînd era ridicată de un bătrîn gol, scena era interpretată în școlile vremii ca simbolizînd „Adevărul” răpit de „Timp”. Se recunoaște astăzi că în ultimul tablou al Galeriei Luxembourg (Luvru) femeia susținută care plutește, „Adevărul”, unul din cele mai frumoase nuduri ale lui Rubens, nu este considerată ca răpită de zeul timpului, ci păstrată și salvată de el (*la Vérité soutenue par le Temps*)\*: dar o neîndoielnică, chiar violentă răpire în văzduh este aceea a Oreitiei de către bătrînul Boreas (Academia din Viena), care-și umflă obraji iar ceea ce poartă în mîini, cei trei amorași din spațiul cenușiu de nori, sînt boabe de grindină. (De mînă proprie și de cel mai izbutit efect coloristic, luîndu-se în considerație și culorile vestmintelor ce plutesc).

Tema își găsește apoi — si încă din secolul al XV-lea — momentul culminant în răpirea în masă și anume în parte prin călăreți : sînt romanii sub Romulus si tinerele Sabine și se naște întrebarea dacă din punct de vedere pictural scena merită într-adevăr să fie înfățișată ; era însă neîndoielnic că Rubens avea s-o picteze într-o bună zi. Tabloul frumos, de mînă proprie, de la National Gallery

---

\* În limba franceză în original.

nu este în nici un caz o replică a tabloului de la München menționat mai sus, al împăcării romanilor cu sabinii, ci de proporții mult mai mici și avînd o atmosferă complet diferită. Raptul, rezistența și jalea sînt înfățișate într-o uimitoare alternanță, dar în cele trei grupuri ale prim planului și anume în cel unde o femeie frumoasă și grasă își împreunează mîinile, — *unam longe ante alias specie ac pulchritudine insignem*,\* cum spune Titus Livius (I, 9) — precum și în grupul magistral din dreapta, unde un răpitor călare este ajutat de un altul să ridice o femeie răpită pe cal, Rubens realizează un efect amuzant și trece, conștient, în comic.

Ce să credem, în cele din urmă, despre Samson și Dalila (Pinacoteca din München)? Alții înaintea lui reprezentaseră eroul pe genunchiul amantei care-i taie fără grijă pletele. Dacă nu ne înșală memoria, Rubens trebuie să fi fost primul care a creat un tablou al momentului de cel mai pregnant gen, pictîndu-l pe cel care, treaz, era gata să sară, dar este deja învins și legat de soldații dușmani. Urmează, în succesiune, o simplă variantă, dar cu importante modificări psihologice, Samson al lui Van Dyck din Galeria de la Viena. apoi cel al lui Rembrandt (Frankfurt) și tabloul lui Jan Steen de la Muzeul lui Anvers, dizolvat într-o multime de trăsături de detaliu reflecînd disprețul mișelesc. Dar de aici înainte Samson n-a mai fost pictat altfel decît ca un învins. Ca scene mai fine din „Mersul lumii“, conceput tragic și ironic în același timp, nu sînt luate în considerare decît tablourile lui Rubens și cele ale lui Van Dyck, ultimul fiind apoi în măsură să-si depășească maestrul cu acel elegant și indiferent „Mori“ ! al Dalilei precum și cu privirea îndurerată a eroului îndreptată spre ea, căci la Rubens el era întors în partea cealaltă. Ca moralitate, ambelor tablouri le rămîn co-



mune trădarea amantei și învingerea, chiar a celui mai înzestrat, de către cei mulți, când i-a sosit ceasul. Bătrîna din spatele Dalilei, are la Rubens, cum se și cuvine, aceeași expresie ca și aceasta, numai pe o altă treaptă și din profil.



Opera narativă cu personaje ingenuncheate, avînd fie subiect biblic fie laic, nu putea constitui ca atare genul lui Rubens, pentru că forța lui specifică, mișcarea, este legată de o desfășurare trupească completă. Exemplele, mai ales venețiene, nu i-au lipsit în nici un caz și trebuie să fie cunoscut neapărat lucrări cu figuri ingenuncheate ; chiar opera lui „Dinarul Cezarului“ se apropie foarte mult de o compoziție atribuită lui Caravaggio. Este o temă adecvată în sine tabloului în genunchi : prezentarea unui ban, o convorbire și reflectarea ei asupra celor prezenți, se poate susține chiar dacă acest moment atît de liniștit, reprezentat aproape numai fizionomic, exclude pînă și înfățișarea unor figuri complete. Noi judecăm după una din numeroasele copii (Luvru), fără a putea spune unde se află astăzi opera proprie a artistului, dar chiar aici este evidentă toată arta și înțelepciunea lui Rubens în redarea, de o frumusețe simplă a episodului cu Christos în plină lumină, și putem conchide că și originalul trebuie să fie în forma și gesturile miinilor care aici contează atîta, o operă minunată. De o inspirație picturală asemănătoare, dar dintr-o lume mai elegantă, provine „Investirea cu cheile“, printr-un Christ transfigurat, înfățișat pe jumătate gol (gravură). Din episodul „Isus și femeia adulteră“, acea scenă pictată de toți venețienii celebri, se pare că ar exista în Anglia trei reprezentări ale lui Rubens, după toate probabilitățile tot figuri în genunchi. Deși nu este un tablou narativ, mai trebuie menționat încă o dată „Christos cu cei trei

mari păcătoși“ (Pinacoteca din München) pentru vădita înrudire în efectul pictural. Dar Rubens a avut în schimb sentimentul foarte sigur că un moment însemnat ca cel din hanul de la Emmaus, care pe vremea aceea fusese pictat de mai multe ori cu figurile îngenunchate, impunea figuri întregi de vreme ce mișcarea lăuntrică a apostolilor trebuia să se exteriorizeze în toată plenitudinea ei și în poziția lui (gravura pomenită mai înainte) trăiește întreaga frumusețe și forță a sentimentului său. Tablouri ca de pildă *Christ à la paille* \* și „Toma necredinciosul“ (ambele la Muzeul din Anvers) destinate unor monumente funerare, puteau să ocupe oricum un loc destul de restrâns în vreme ce pentru plenitudinea expresiei era totuși de dorit mărimea naturală ; momentul putea fi încă rezolvat cu toată forța chiar în lucrarea cu figuri îngenunchate. În tabloul înfățișându-l pe Toma, acesta este însoțit numai de doi alți ucenici, de asemenea rana de sub coasta lui Isus nu este atinsă ca de pildă la Guercino, care tratează atât de literal punerea degetelor ; este suficientă rana din mâna stângă. (Ioan, 20, 24 și urm.).

Lucrarea laică cu figuri îngenunchate de prima mână este apoi Diogene în căutarea unui om, pe care desigur că nu-l putem aprecia decât după exemplarul nesigur de la Luvru (O schiță de mână proprie : Frankfurt, Städel'sches Museum). Suita filozofului este alcătuită din trei femei : o mamă cu copilul, o alta cu un coș de fructe și, între ele, celebra maură care râde ; în fața lui Diogene și a felinarului său se răspîndesc toți în toate părțile, iar doi se cațără pe o coloană ; în mijloc o femeie drăguță vrea să încerce dacă Diogene recunoaște în ea omenescul. Toate elementele pasive sînt adunate magistral la un loc iar înțeleptul rămîne degajat, într-un mod care lui Iordaens, socotit ini-

țiatorul, nu i-ar fi reușit. În schimb Rubens i-a lăsat lui Iordaens (și lui Theodor Rombouts și altora) tabloul mare de gen cu figuri ingenuncheate, pe jumătate și în întregime ; ceea ce au ele însă mai bun, provine totuși din impulsul lui Rubens.

La tablourile din seria bahică, despre care vom vorbi mai departe, se pune problema dacă se putea obține o expresie desăvârșită numai în lucrarea cu figuri ingenuncheate, reprezentările cu figuri întregi avînd desigur avantajul că putți, panii, cîinii de vînătoare ș.a., puteau alerga pe lîngă ceilalți. Din cele mai frumoase sînt totuși cîteva lucrări cu personaje ingenuncheate și uneori sînt și acestea bogate în mișcare, de pildă cînd un Pan maur vrea să mîngîie o splendidă cîntăreață din tamburină goală, în timp ce un bacant cîntă din flaut, mergînd repede înainte iar Silen amețit, este condus de prieteni mai mult sau mai puțin credincioși. Aici se pune doar problema dacă mai sîntem în stare să consimțim la veselie lui Rubens și dacă respectivul tablou se mai apropie măcar de opera de mînă proprie.



I c o a n e ale Mariei, altare mari ale Maicii Domnului cu sfinți, există puține de Rubens, acestea însă fac parte din ceea ce a făcut el mai important <sup>34</sup>. Sînt între icoanele cu Fecioara ale italienilor de atunci destul de multe excelente, dar și acestea mult umbrite de marele triptic al Galeriei de la Viena : altarul sfîntului Ildefons. În tabloul central

---

<sup>34</sup> În strana corului unei mănăstiri de maici din Fosalda, nu departe de Valladolid, Palomino a mai apucat un tablou frumos și foarte mare de Rubens, poate cel mai mare tablou din toată Spania. El n-o spune și putem doar ghici că este o Fecioară cu sfinți ; opera este numai amintită aici pentru a se atrage atenția asupra afirmației. Intrucît Rubens a fost sigur la Valladolid în timpul primei sale călătorii în Spania, la 1603, probabil că opera a luat naștere atunci.

este înfățișat acest sfânt episcop de Toledo, cum primește în genunchi odăjdiile de la Fecioara Maria. Aceasta, o ființă bună, regească, pe un tron admirabil, este însoțită de patru sfinte femei de tipul cel mai măreț, într-o așezare lipsită de orice constrângere, cu privirile ațintite asupra sfântului Ildefons iar cei trei putți care plutesc sus sînt din cei mai extraordinari ai lui Rubens <sup>35</sup>. Tabloul mai are în plus, la lumină închisă, un amurg auriu, de viziune, cum nu se întîlnește în felul acesta, nici chiar la marii venețieni timpurii ; extrem de ciudat este însă că pe urmă, în toblourile voleurilor laterale, arhiducele Albert și infanta Isabella, recomandați de sfinții patroni ai numelui și ingenuncheați în fața unor pupitre de rugăciune, nu sînt înfățișați în acel amurg, ci ca și cînd s-ar afla afară în lumină de zi, spre seară, sub coloanele unei săli cu draperii roșii. În general una din cele mai uimitoare priveliști ale artei mai noi și în același timp o imagine votivă incomparabilă a pioșeniei solemne princiare. Rubens înfățișase înainte familia Gonzaga ingenuncheată cu mai mare credință, în fața Sfintei Treimi (Biblioteca din Mantua, două fragmente), însă de atunci mijloacele lui de însuflețire și de stăpînire a luminii și văzduhului, crescuseră enorm. — În sfîrșit, în cursul secolului, a trebuit să mai treacă, lîngă Sf. Ildefons al lui Rubens, acela a lui Murillo

---

<sup>35</sup> În zadar este întrebare catalogul de numele celor patru sfinte femei care ar mai putea fi eventual identificate din cine știe ce documente ale ordinului respectiv. Tablourile voleurilor laterale nu-l reprezintă sub înfățișare de cardinal nici pe Sf. Ieronim, nici pe Sf. Bonaventura ca patron protector al arhiducelui, ci pe acel cardinal Sf. Albert din casa de Brabant, care a fost ucis în 1192 la Rheims. Patroana protectoare a infantei pare a fi sfînta Clara de Assisi, dar ar putea fi interpretată și ca sfînta Elisabeta (Isabella) a Ungariei, contesă de Turingia, care ar fi înfățișată ca văduvă în veșmintul dominicanilor și atunci trandafirii ce se află deasupra cărții pe care o ține în mîini pot fi legați de celebra minune a trandafirilor.

(Muzeul din Madrid), cu mult mai mult o scenă narativă prin faptul că în locul sfintelor femei sînt de față patru îngeri adulți care participă activ la înminarea odăjdiilor ; se adaugă lumina de zi (judecînd după fotografie), un aer argintiu și un cer cu nori cu o ceață de putți și heruvimi. Astăzi este foarte plăcut să vezi cum își fac loc eroii din Anvers și cei din Sevilla, fără a-și pricinui vreun rău, în amintirea privitorilor.

Rubens a pictat apoi (1628) pentru biserica Sf. Augustin din Anvers și anume pentru un altar ce conținea relicve ale mai multor sfinți, acel tablou celebru despre care am vorbit la organizarea spațiului. Actualizarea icoanei Maicii Domnului fusese odinioară unul din țelurile importante ale lui Correggio și există ca atare și la Rafael, de pildă la *Madonna di Foligno* ; dar pentru altarul de la St. Augustin nu mai puțin de paisprezece sfinți trebuiau puși în legătură cu o Sfîntă Familie ce se afla sus și fiecăruia îi revenea în mod egal dreptul la viață și la ceea ce i se cuvenea și nu-i era permis să stea celuialt în drum.

Într-un stil mai sever s-ar putea postula acum un ansamblu mai festiv, dar mai multe copii mici și gravuri arată cît de mult s-a potrivit Rubens timpului și națiunii lui. Ar fi zadarnic să vrem să ne apropiem cu cuvinte descriptive de plenitudinea de viață și concomitent de structura socială a acestui tablou care în ansamblu reprezintă o coroană aproape simetrică de figuri, iar în detalii conține și cele mai frumoase simetrii ascunse. Deși e foarte deteriorat în prezent, tabloul a fost foarte cunoscut pe vremuri prin coloritul său. Pentru că numele mai multor sfinți sînt în mod obișnuit greșite, le vom da aici nomenclatura <sup>36</sup> exactă în succesiunea lor de sus în jos : de ambele părți ale Sfintei Familii și a Sf. Ecaterina (în momentul logodnei cu pruncul Isus) Ioan

---

<sup>36</sup> Din Lafenestre, *La Belgique*.

Botezătorul și Petru cu Pavel ; în continuare, jos pe o parte, grupul strîns la un loc al Sfintei Magdalena, al Sfintei Clara (cu cîntarul), al Sfintei Agnes și al Sfintei Apollonia ; apoi mare, jos în prim plan, Sf. Nicolae de Tolentino (cu pîinea), Sf. Laurențiu și Sf. Augustin (cu inima arzătoare în mînă) și ca echivalent, sus, (considerat teatral), acel admirabil Sf. Sebastian într-o convorbire cu Sf. Gheorghe care stă pe balaur, iar în mijlocul acestor cinci se urcă, pe trepte, văzut din spate, Sf. Wilhelm de Aquitania, în zale. Putti sînt plasați și aici cu economie și avînd numai funcțiile cele mai adecvate : micuțul care împarte flori la logodna pruncului Isus, cei doi cu mielul Botezătorului, cel ce plutește de sus în jos deasupra capului Mariei, ținînd cununa. Semnificativ pentru ansamblul unor asemenea tablouri apare că Maica Domnului nu se uită la Ecaterina, îngenucheată în apropiere ei, — să ne fie îngăduit a adăuga — în jos, spre mijlocul tabloului, la credincioși. Cît de frumos trebuie să fi trecut însă odinioară, cînd tabloul era încă în întregime conservat, lumina puternică a grupului de jos, în lumina eterică a celei de sus, cu raza ei măreață.

„Maica Domnului cu sfinte“, celebră în lumea întreagă, ce se află pe mormîntul lui Rubens, în ultima capelă a bisericii St. Jacques de la Anvers, are în mod vădit intenția de a ne încredința ceva cu totul neobișnuit și a fost pictată cu o dragoste deosebită, probabil în ultimii ani ai vieții maestrului, — rămîne îndoielnic dacă pentru înmormîntarea lui. Un interpretator norocos va pătrunde poate odată semnificația intimă a tabloului ; însă prima condiție pentru a o face trebuie să fie totuși aceea de a se renunța la identificarea lui „Rubens și a familiei sale“ în personajele tabloului. Isabella Brant și Hélène Fourment nu sînt înfățișate în nici una din aceste sfinte femei, nici în Fecioara Maria și nici în Magdalena, iar sfintului Gheorghe cu steagul, Ru-

bens nu i-a semănat în nici o epocă a vieții sale. Interpretarea, dacă este posibilă, trebuie să pornească de la un personaj vădit cel principal, și anume acel prelat sau cardinal înge-nuncheat din mijlocul tabloului, căruia pruncul Isus îi întinde mînuța la buze ca s-o sărute și care este socotit cu totul arbitrar tatăl lui Rubens. În prim plan, sfîntul Ieronim cu poziția lui violent proiectată pe tablou reprezintă o echivalență la pasul grăbit al sfîntului Gheorghe ; ce semnificație are aici, în mod obiectiv, ar trebui descoperit de aci încolo.

•

Rubens a înfățișat Ridicarea la cer a Mariei în zece compoziții pentru altare foarte mari și abia cu el (iar mai apoi și cu pictori germani, mai ales pictori de frescă de formație italiană) a pătruns în nord această temă mare, în noua ei concepție : și anume Cea care se înalță în sus între îngeri și nori, deasupra apostolilor, de cele mai multe ori strînși în jurul sarcofagului. Dincoace de Alpi ultima scenă, cea de la încheierea vieții Mariei, a fost socotită încoronarea sfîntei Fecioare de către Christos sau de către Sfînta Treime <sup>37</sup>. În Italia, atît acest moment — Încoronata — ca și Ridicarea la cer — Assunta, ajunseseră de mult și foarte frecvent pe altare și (în fresce) pe zidurile bisericilor, iar cu timpul Assunta dobîndise întîietate. Tițian izbutise încă din 1518, prin altarul principal al bisericii Frari din Veneția să-i dea cea mai înaltă măreție. Pe urmă însă acest episod culminant al artei

---

<sup>37</sup> Totuși din cînd în cînd mai apare și Assunta între îngeri, în sculptura și pictura bisericească din nord. Un vechi triptic flamand, cu totul tipic, al Muzeului din Bruxelles, conține în tabloul central, jos, apostolii lîngă sarcofagul deschis, în văzduh între îngeri, sfînta Fecioară ridicată în slăvi de Christos și Duhul Sfînt (nu de doi sfinți cum se arată în catalog) și sus de tot Dumnezeu-tatăl, binecuvîntînd.

bisericești, care ar fi trebuit să rămână o raritate, a fost repetat și de alții mai puțin înzestrați, iar de la Assunta procedeul s-a extins și asupra icoanelor obișnuite, încît Fecioara, cu o expresie extatică, însoțită cu fast de îngeri și putți, era reprezentată, înălțată în nori, după ce mai înainte tronase în mijlocul sfinților. Această situație a preluat-o apoi în Italia spiritul creator nou și viguros de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și pe aceasta a întîlnit-o Rubens acolo. În icoană el n-a cedat italienilor și a lăsat-o pe Fecioară înconjurată de sfinți, impunîndu-și astfel și principiul la care ținea așa mult, marea unitate, care era și coloristică, a redării. În coronarea Mariei prin Sfînta Treime trăiește într-un tablou foarte grăitor al atelierului, revăzut de el în întregime (Muzeul din Bruxelles); Assunta în schimb, a devenit una din cele mai mari și mai noi probleme de viață ale sale. Aici însă avem dreptul să cercetăm împrejurările mai apropiate care au dus la aceasta. Cel mai timpuriu din aceste mărețe tablouri care prezintă deja în esență conținutul de voință al celor de mai tîrziu (Muzeul din Bruxelles) a fost comandat pentru altarul principal al Carmelitelor din Bruxelles, de către Albert și Isabella; arhидucele însă petrecuse ani îndelungați ai vieții lui la Roma și în Italia. Acest minunat tablou a fost desigur în măsură să trezească abia dorința fierbinte a unor alte redări ale ridicării la cer, și curînd gravuri mari răspîndeau probabil diferite compoziții ale lui Rubens, poate chiar planurile provizorii pentru acestea, în toate țările. Dacă tema era într-un anumit sens italiană, o concepție complet nouă își făcea acum loc în viață, fără nici o trăsătură din minunata operă a lui Tițian, pe care Rubens trebuie s-o fi cunoscut atît de bine <sup>38</sup>,

---

<sup>38</sup> A cunoscut oare Rubens Assunta lui Del Sarto? Aici ca și la alte apropieri de acesta, rămînem în incertitudine. Din Assunta lui Paolo Veronese (Academia din Veneția) a preluat puțin.



independent și față de Carracci, pe care îl depășește aici ; era obligator să fi cunoscut Assunta lui Agostino (Pinacoteca din Bologna), iar pe cea a lui Annibale (Dresda) trebuie s-o fi folosit mai degrabă ca să arate cum nu trebuie să se procedeze ; opera mare, frumoasă, deși parțial foarte academică a lui Guido, de la Sf. Ambrozie din Genova, n-a mai apucat-o în Italia, și tot atât de puțin Assunta lui de la München.

În fața acestui tablou, care reprezintă numai grupul plutitor, fără sarcofag și fără apostoli, trebuie să ne oprim puțin. Guido Reni, cel mai înzestrat dintre contemporanii italieni ai lui Rubens, rămîne în urma lui, nu numai din punct de vedere al coloritului, ci și din cel al veridicității povestirii și multe din figurile lui cele mai atrăgătoare apar în tablou nu pentru că așa ar fi impus acesta, ci pentru că așa a voit pictorul, în timp ce la Rubens toate detaliile sînt subordonate întregului viu. Dar în acest tablou al Înălțării, de Guido, respiră totuși, deși potrivit realizat (și defectuos întreținut) un mare ideal italian, iar figura principală întrece în măreție, prin momentul zugrăvit, ținută și siluetă, toate fecioarele flaman-dului. (Aprecierea disprețuitoare a domului von Schak nu ne induce în eroare).

O altă observație preliminară se referă la figurile feminine tinere care sînt așezate la mormînt, pe lîngă apostoli. Rubens le va fi adăugat cu plăcere de dragul satisfacerii bogăției picturale ; ele fac parte dintre cele mai frumoase capete <sup>39</sup> ale lui și sînt pe locurile lor de un efect minunat, de fiecare dată nou ; la nevoie însă pictorul se putea servi de o legendă milenară, după care la moartea Mariei mai fuseseră de față, în afară de apostoli, și trei sfinte fecioare cărora le revenise apoi îndatorirea

---

<sup>39</sup> În „Ridicarea la cer“, la care ne vom referi imediat, a Pinacotecii din München, una din aceste figuri are în întregime tipul Magdalenei lui Rubens.

de a spăla și îmbrăca trupul neînsuflețit. Dealtfel, în acest tablou reapare acel fenomen care s-a produs în „Adorația păstorilor“ și „Adorația magilor“ ; repetarea unor personaje foarte asemănătoare, parțial identice, de fiecare dată cu o nouă întrebuintare, ca de pildă Ioan și Petru, care trec vizibil neschimbați prin toate aceste compoziții.

Apare ca o problemă specială, ca una din „Ridicările la cer“ cu cele mai puține figuri și compoziția cea mai unitară, acel tablou care se află la Pinacoteca din München dar care (după catalogul mai nou) nu mai este expus, o replică mai mică, după cum ne amintim, excelent pictată, a unei opere mari care se mai află încă la Düsseldorf. Aici rolul principal nu-l joacă Fecioara ce plutește de-a curmezișul, ieșind din tablou, înconjurată de putți drăgălași, ci mult mai mult lințoliul de pînză întins în primul plan, cu trandafirii și crinii răspîndiți pe el, iar slăvirea din partea apostolilor și a femeilor sfinte, împărțiți în două grupe de ambele părți, este contopită într-o unitate cu un extraordinar simț al momentului. În rest, cu Assunta de la Bruxelles, menționată înainte, începe seria marilor picturi de nețărmurit elan, opere ale măreției și splendorii, care reprezintă înainte de toate victorii ale nuanțării luminii, de la mediul pămîntesc, cu o spațialitate sigură, avînd culori adînci și strălucitoare, pînă sus la luminozitatea eterică. În afară de cele menționate ne mai amintim încă cinci : una în splendidul desen de la Uffizi — tabloul Galeriei Colonna din Roma, copie după un original pe care nu-l cunoaștem — operă celebră, de mîină proprie a Galeriei din Viena provenită din Biserica Iezuiților de la Anvers — tabloul mare de origine necunoscută din Galeria Liechtenstein — și altarul principal al catedralei din Anvers — iar pe lângă toate acestea mai trebuie luate în considerație încă acele numeroase gravuri care corespund mai mult sau mai puțin exact fiecăruia din aceste tablouri.

Imperfect apare Rubens, nu în interiorul stilului propriu, dat și acceptat, ci în raport cu premisele lăuntrice ale sarcinii sale și cu arta înaltă în general, în toate înfățișările Madonei. Cu riscul de a părea unilateral și neștiințific și de a-i aplica pictorului o unitate de măsură care nu i se potrivește, trebuie să-i opunem nu numai mărturia Fecioarei extatice a lui Tițian și a Madonei Sixtine a lui Rafael, ci și pe Quido cu Assunta de la München și tablourile sale de altar înfățișând Sfânta Concepție (la San Girolamo de la Forlì și la Bridgewater Gallery de la Londra). Și nu idealitatea trăsăturilor din aceste tablouri este ceea ce am avea dreptul să-i imputăm lui Rubens, ci expresia. Odată, judecând după desenul de la Uffizi, el a atins poate o culme : Fecioara care nu mai este tânără, cufundată într-un dor adânc și extatic, îngenunchează în nori. Dar pretutindeni în celelalte lucrări, Rubens — în orbirea pe care a împărtășit-o și cu italienii (chiar Guido în marea „Ridicare la cer“ de la San Ambrogio) a lăsat-o pe Fecioară să stea jos pe nori când momentul cerea necondiționat ca figura să fie în picioare sau să plutească ; dar pentru a indica în același timp mișcarea „în sus“, artistul folosește de mai multe ori o direcție oblică. Capul ei are acea formă terestră, bogată, matronală a altor capete de Madone ale lui Rubens și nu se înalță decît în tabloul de la Anvers la o mai mare suavitate. Iar în mișcarea brațelor ridicate, Rubens care este întotdeauna degajat, se simte aici cumva stîmjenit. În schimb frumoasă și în fiecare tablou diferită, apare cununa de putți ce-o înconjoară, iar la Assunta din Viena întreaga apariție formează un romb regulat, dar frumos ascuns. Marea lume de putți a lui Rubens găsea în fiecare din aceste tablouri avînd ca subiect Ridicarea la cer o nouă motivare și un izvor nesecat de viață.

În schimb, ordonarea lor atît de diversă și însuflețirea cu care sînt înfățișați apostolii și

sfintele femei în grupurile de jos, sînt singure în măsură să-i asigure lui Rubens admirația tuturor timpurilor, de îndată ce vom adînci bogăția lor de idei dramatice și mijloacele picturale folosite. Motivele exterioare redate sînt sarcofagul oriunde s-ar afla în tablou, apoi ridicarea plăcii care-l acoperă și lîntoliul alb cu trandafiri ; motivele sufletești sînt emoția pricinuită de flori și entuziasmul cel mai curat și mai elevat pentru cea care se îndepărtează în sus și toate acestea cu o asemenea forță de surprindere a momentului încît ai impresia că vezi cum se modifică mișcările și cu un astfel de simț al necesității încît nu s-ar putea renunța la nici o figură. Se adaugă la aceasta marea construcție simetrică tăinuită, care cuprinde tablouri întregi : pe altarul Galeriei Liechtenstein, unde mormîntul în racursiu se află la mijloc, Fecioara formează împreună cu trei figuri principale, care se află îngenunchiate jos, o piramidă înaltă și abia după aceea urmează în dreapta apostolii în picioare și în stînga unul care ridică piatra de mormînt ; sus în jurul Fecioarei se văd doi putti într-o mișcare frumoasă, împreună cu doi îngeri splendizi. Sarcofagul are pozițiile cele mai diferite ; în tabloul de la München nu e vizibil decît un colț al lui iar în altă parte este tras într-o orizontală perfectă prin tot tabloul (Bruxelles). în timp ce în marea și importanta lucrare a Galeriei din Viena lipsește cu desăvîrsire, iar mormîntul este presupus în stînga, ca o peșteră. În această Assuntă pe care Rubens însuși a preferat-o celorlalte, se formează două grupuri : în stînga doi bărbați care au miscat piatra din fața peșterii și femeile sfinte ; în dreapta grupul apostolilor dintre care unul le vorbește încoace femeilor, în vreme ce restul privesc în sus și fac diferite interpretări ; dar între ambele grupuri ajunge pînă jos de tot puțin aer liber, poate o învățătură pe care Rubens a dobîndit-o de la Veronese. Însă chiar

efect admirabil prin grupul mare de apostoli în mișcare din dreapta, în semiîntuneric, în fața căruia Petru îngenunchează în plină lumină, în vreme ce în stînga se întrevăd cele mai gingașe capete de femei tot în semiîntuneric. În schimb, în desenul de la Uffizi apostolii și femeile sînt strînși în jurul sarcofagului într-o înțelegere unitară ; și tot astfel, deși în altă ordine, sînt îndreptați aproape toți în sus, în acea compoziție în mod vădit puțin provizorie, care ne-a fost transmisă de Paul Pontius și aceasta (identificabilă prin silueta lui Ioan văzută din spate) ar mai fi suferit încă, în timpul finisării, schimbări esențiale. Ultimul din aceste tablouri, panoul principal al catedralei din Anvers este în special cel al femeilor frumoase care toate au lumina pentru ele, cea mai puternică în fața lințoliului, cea mai frumoasă în spatele lui și în sfîrșit sfînta Fecioară, sus, se află exact pe verticala din mijloc a ansamblului ; dintre apostoli numai Ioan participă în stînga la lumina plină prin faptul că face, aproape singur, cu brațele ridicate, legătura între grupa de jos și cea de sus. Fecioară este de o frumusețe dulce, dar foarte telurică iar de data aceasta, putți se lansează, convergent în sus, spre dînsa. (Partea de sus a tabloului pare să fi fost executată de Cornelius Schut).

Se știe că marele efect al unei apoteoze, care se apropia de o Ridicare la cer, a fost cu plăcere transferat, în acest patetic secol XVII, și asupra anumitor sfinți, iar bolta sfîntului Ignatiu de la Roma cu apoteoza marelui întemeietor al ordinului, Andrea Pozzo, a cuprins în modul cel mai strălucit acest cerc de personaje. Chiar în apropierea lui Rubens a luat naștere, grație lui de Craeyer, o impunătoare *Assomption de Ste. Catherine* (după catalogul de la Bruxelles, unde se află tabloul) avînd jos o ceată compactă de sfinți care o slăvesc.

Acele reprezentări ale Judecății de apoi, ale lumii de dincolo, precum și momente însemnate

din Apocalips înglobate în mod obișnuit sub denumirea de „Lucrurile de la sfârșitul veacurilor“, nu puteau să-l lase indiferent pe Rubens, pentru că ele constituiau o cerință a timpului și fiindcă era capabil să dea, și în acest caz, viață unei lumi proprii pe care noi putem s-o admirăm și apoi s-o respingem. El nu s-a străduit să obțină aceste comenzi; din mari depărtări au ajuns mai întâi la el comenzi ale contelui Wolfgang Wilhelm von Neuburg, iar din această sursă și din altele s-au strîns în cele din urmă cele mai multe și mai importante opere din lume, ale lui Rubens, la Pinacoteca din München.

Picturi de atelier deslinate, grăbite, deși vii, ca de pildă „Căderea îngerilor răi“ doborâți de Arhanghelul Mihail (redat într-o ușoară mișcare de dans), ca „Femeia din Apocalips“, apar aici alături de marea „Judecată de apoi“ (1618). Aceasta însă este în mod obișnuit legată printr-o paralelă de Michelangelo fără a se lua în considerație că Rubens nu avea de pictat fresca cea mai solemnă, și cea mai expusă din tot Occidentul, în locul cel mai pretențios, ci un altar pentru Biserica Iezuiților de la Neuburg pe Dunăre și acesta ca un tablou mare pe pînză în ulei. Dar dacă era vorba de influență italiană aceasta ar fi trebuit căutată într-un cu totul alt loc decît direct la Michelangelo a cărui Judecată de Apoi își încheiasse de mult influența extrem de tulburătoare cînd a apărut Rubens în Italia. Tintoretto fusese cel care încercase să creeze un ansamblu unitar din valorificarea nudului de către Michelangelo, împreună cu naturalismul și colorismul venețian, iar tabloul său confuz de dimensiuni colosale de la biserica Sf. Maria dell'Orto din Veneția, cunoscut sub denumirea de Finimondo (adică ultimele evenimente înaintea zilei de apoi), pe care Rubens l-a văzut încă în toată prospețimea sa, a trebuit să-l depășească în numele veșnicei legi a compoziției și a sănătoasei rațiuni umane.

129 Ar fi putut să vadă și tabloul mare al lui Tinto-

retto, „Purgatoriul“, (astăzi în Galeria din Parma), ținând seama de faptul că în acesta atît punctul mijlociu de unde privirea străbate în depărtare cît și unitatea de măsură aplicată grupului ceresc de sus, ba chiar stilul amintesc întrucîtva „Judecata de apoi“ de la Neuburg. Aceasta este în mare parte executată de discipoli, însă conștiincios, iar gloria divină a celor mîntuiți atît sub legea veche cît și sub cea nouă, căreia i se acordă prea puțină atenție, este pură și frumoasă, iar dacă Christos-Jupiter are un aer teatral cum s-a recunoscut mai sus, tot nu este lipsit de semnificații ca Judecătorul lumii al lui Michelangelo. Figurilor goale, alese atît dintre cei mîntuiți cît și dintre cei osîndiți, le rămîne totuși, făcîndu-se abstracție de rezervele pe care le are biserica, frumusețea originară, iar Pan-Diavolul care își ia tîlpășița (în dreapta) cu două femei, este un motiv care numai la Rubens se poate imagina.

Abia acum începe însă maestrul să lucreze complet independent, întîi cu cele două tablouri acoperite cu figuri mici : cu așa-numita Mică Judecată de apoi, apoi cu Căderea osîndiților în infern<sup>40</sup>, ambele de mîna lui Rubens și după cum se vede pictate pentru plăcerea proprie pe care i-o dădea deplina lui măiestrie. Rubens își încheie acum pînă în profunzime disputa cu adevăratul Michelangelo și-și dobîndește, fiind față în față, deplina avantaj, mai întîi prin lumina bine gradată și prin coloritul desăvîrșit ; îl depășește prin numărul mare, prin variația motivelor și printr-un efect optic de ansamblu cu mult mai înfricoșător. În locul unității spațiului atmosferic inevitabil în frescă, Rubens îmbrățișează distanțe enorme și schimbări de lumină pornind de la empireul cel mai deschis pînă la sumbra stră-

---

<sup>40</sup> Primul tablou are 1,82 m înălțime și 1,20 m lățime, al doilea 2,86 m înălțime și 2,24, lățime. Primul are 3/5 lumină de zi, față de 2/5 lumină a infernului și noapte.

lucire din imperiul infernului și al apelor abisului. El lasă apoi acțiunii, într-un impresionant număr de figuri, desfășurarea ei deplină, monstruoasă, fără prea multă ezitare, cum îl duce cugetul ; este cea mai cumplită actualitate exprimată în nenumărate forme. Este de asemenea una din diversele lumi în care Rubens se simte acasă atunci când e nevoie.<sup>41</sup>

O alta din aceste lumi a fost aceea a mitologiei antice, așa cum stăpînea ea pe atunci, în forma pe care i-o dăduseră poeții romani, fantezia occidentalilor cultivați. Ar putea mira faptul că poeți mai noi ai sudului, cunoscuți de Rubens, ca Boccacio și Ariosto, nu apar la el decît o dată iar Tasso, după cîte știm, deloc, dar ei n-au determinat nici chiar în Italia decît uimitor de puține reprezentări în pictură.

Despre comanda de ansamblu a unei cuprinzătoare lucrări cu subiect mitologic, inspirată în cea mai mare parte din Metamorfozele lui Ovidiu și destinată castelului de vînătoare Torre de la Parada din apropierea Madrid-ului, am făcut mențiune mai înainte, pentru că nu ne-am putut orienta decît după cîteva surse incomplete. Există însă în afară de aceasta, enorm de multe scene mitologice de Rubens dintre care unele reprezintă jaloane din cele mai importante în cariera sa artistică. Cine pretinde însă de la nudul mitologic idealul antic al formelor, acela n-are decît să le omită

---

<sup>41</sup> Se pare că gravorii au valorificat episoade din aceste tablouri sau din variantele lor, în diferite lucrări separate, ca de pildă Soutman, „Căderea osîndiților“, în „Lapsus Draconis“. Un Sf. Mihail deasupra unui ghem plutitor de îngeri căzuți într-o mișcare puternică, redați de Vorsterman într-o gravură, i-a fost dedicat de Rubens regelui Filip al IV-lea (decî după 1621). O cădere a îngerilor răzvrătiți (poate să fie din această compoziție ?) a pierit în incendiul Bisericii Iezuiților de la Anvers. „Înălțarea celor mîntuiți“, în Pinacoteca de la München, lucrare fără îndolală concepută de Rubens, pare totuși străină de execuția lui prin tratarea foarte suplă și zveltă a figurilor.



complet. Existența pe care Rubens a redat-o în siluete, culori și lumini, l-a făcut fericit așa cum a creat-o și ea a reprezentat în anumite momente genul lui de ideal. De șovăielile puternice și profunde și de pregătirile care obișnuit însoțesc astăzi hotărîrea de a crea un tablou mitologic, arta de atunci era străină; aceste teme reprezentau încă firescul, iar o estetică ce ar fi căutat pricină de ceartă pentru stil în ansamblu și în detaliu, nu exista încă: artistul trebuia numai să se priceapă, să nascocoască bine și să știe să picteze.

Se pot face și aici diferențieri între tablourile narrative și cele de gen, dacă pictura de gen poate fi definită în general ca redarea de figuri anonime cu stările și întâmplările prin care trec, pe care pictorul le creează aici de la el! Fără îndoială că nu există o delimitare severă și chiar scene care trec în alegorie nu trebuie considerate complet rupte de mitologie.

Tablourile mitologice de gen încep încă în epoca italiană a lui Rubens, fără să poată fi dovedită vreo influență a picturii de acolo, trecute sau prezente, asupra concepției sale. Dacă am vrea să numim însă un tablou de Tițian, acesta ar fi, pentru tipurile de detaliu, cel mai degrabă „Bahus și Ariadna” (National Gallery); rămîne totuși nesigur dacă Rubens a putut să-l vadă (pe vremea aceea în posesia familiei Este la Modena? Sau la Roma?) iar din „Bacanala” lui Tițian ce se află actualmente la Madrid nu a trecut în Italia nimic asupra lui. El a fost și a rămas propriul său stăpîn și maestru și descrie, ca atare, fie în figuri ingenuncheate, fie întregi — în special destinate unor săli de masă — presupusa viață de fiecare zi a unei societăți — pentru persoana lui un exemplu de sobrietate — cu care trebuie să fi trăit spiritual într-o intimitate destul de mare. Precumpănește cînd elementul plăcut, cînd cel comic, pentru că nu sînt atrași în cercul oamenilor mitologici numai m a u r i și maure ca slujitori însoțitori

— ci și Pani cu picioare de țap și chiar familii de Pani. Pînă și arta antichității tîrzii îl înconjurase pe zeul păstorilor, la început singuratic, cu o asemenea suită<sup>42</sup>, dar arheologia din vremea lui Rubens credea că această formă asemănătoare cu țapul, la cap și picioare, ar fi aceea a satirilor, alcătuiind cunoscuta ceată însoțitoare a lui Dionisos, astfel încît intenția era de a reda atunci familii de satiri. Modul acesta de trai este completat cu animale domestice în special cu cîini de vînătoare. Aceste tablouri străbat — în variante nenumărate și cu cele mai mari deosebiri de execuție, începînd cu giuvaerul de mînă proprie, perfect, pînă la creația cea mai superficială de atelier — toate galeriile mai mari și este imposibil să le amintim aici, în special și în general după gradul valorii lor artistice. Ele sînt de cele mai multe ori înglobate sub denumirea de *Bacanales*, dar mulți din bogații beneficiari doreau să vadă slăvite împreună nobila bucurie a vînătorii și frumusețea feminină astfel încît apar în fața noastră atît cortegiile lui Băhus cît și cel al Diane, adesea nimfe foarte frumoase și cînd își prezintă unul altuia prada, acolo flori și fructe, aici animale vîinate, ele reprezintă concomitent o formă superioară a naturii moarte flamande care a reunit de atîtea ori ambele. Societatea bahică a culminat adesea într-un „*Silen*“, care trebuie să fie beat, reprezentîndu-i pe toți ceilalți, satirii însă își permit neprevăzute atacuri asupra nimfelor și tabloul se poate transforma într-o scenă de răpire; dar am menționat mai sus peisaje de pădure unde nimfe adormite sînt surprinse de satiri. Și putți adăugați sînt de tipul celor mai îndrăzneți, astfel că întregul efect al unor asemenea tablouri este de multe ori strident, mai ales cînd femeile ale lui Pan zac pe jos amețite

---

<sup>42</sup> A se compara, Preller, *Griechische Mythologie*.  
133 — Suite de Pani și în picturile de la Pompei.

de băutură. Dar privitorul acceptă că Rubens „s-a simțit acasă” și cu asemenea fapte, pentru că nu este niciodată plictisitor cu focul său misterios ; abia mai târziu devii conștient de ceea ce este îndrăzneț la el. Uneori trece în elementul dramatic de moment : chiar într-un tablou al epocii italiene existent în două versiuni admirabile), în care Hercule s-a răstăcit beat în această societate. Il vedem condus de un Pan cu femeia lui și batjocorit de o nimfă care dansează pe urme ; un putto i-a luat măciuca și călărește pe ea, după ei, întorcându-se după o panteră care întinde laba după măciucă ; în dreapta un Silen a îmbrăcat pielea de leu a eroului și scoate pe ascuns limba ; toate acestea se mișcă însă de-a curmezișul întregului tablou ca o apoteoză a batjocurii.

Mai trebuie menționate aici, perechi de îndrăgostiți mitice, sau semimitice, de cele mai multe ori în mărime naturală, reprezentate în întregime sub cerul liber. Pentru prieteni galanți de vânătoare, Rubens a pictat de mai multe ori pe Atalanta cu Meleager, care-i aduce capul de mistreț caledonian, iar trăsăturile lor pot fi cele ale unei perechi căsătorite sau de îndrăgostiți ; într-un exemplar mai bogat sînt adăugați mai mulți putti și cîini de vânătoare care zburdă, iar în văzduh o Erinie amenințătoare. Într-un gen de pictură cu totul anonimă se prezintă o scenă pastorală (la Pinacoteca din München) : un păstor pe jumătate gol cu un cimpoi pe spate surprinde o femeie tânără sub cerul liber lângă un izvor ce iese de sub o stîncă. Ușurința tratării și forța tonurilor asigură aici că execuția a fost de mîna proprie a artistului iar genul subiectului trădează o trăire intimă proprie, ar putea fi vorba și aici de reprezentarea unor trăsături portretistice dar nu sînt cele ale lui Rubens și ale uneia din femeile sale căci dacă n-ar fi decît nasul acela de vultur, și el n-a fost niciodată al pictoru-

lui, pe lângă aceasta noi sîntem de părere că el s-a înfățișat pe sine și pe ai săi fie conștient fie deloc. Tot astfel nu redă nici tabloul ciudat și timpuriu de la Grosvenor Gallery din Londra, pictorul Pausias cu iubita lui, împletitoare de ghirlande Glicera, trăsăturile lui Rubens și ale Isabellei Brant. Pausias, șezînd cam stîngaci, cu picioarele încrucișate, ține cu dreapta tabloul Glicerei sprijinit de o stîncă ; cu stînga a apucat mîna ei dreaptă ; în fața Glicerei, spre dreapta, un vas și un coș pline cu flori. Poate numai un ecou general al vieții de tinerețe a artistului.

Rubens a procedat foarte liber cu zeitățile acvaticе și cu toate celelalte făpturi ale apelor. Se înfiripase în el o încîntătoare asociație de idei între mări, torente și izvoare în pustietate, animale puternice și frumoase feminine goală, și nu se sinchisea prea mult de mitologia transmisă, ci trăia simplu cu credința că fiecare zeu acvatic trebuia să-și aibă iubita cu el. Încă de la zeul Tibrului din tabloul lupoaicei cu cei doi copii (Galeria Capitolului) au existat cu mult înainte zadarnice cercetări cu privire la numele proaspetei și drăgălașei soții care stătea cu el printre trestii<sup>43</sup>. Și în celebrul tablou de la Schönbörn, în posesia muzeului din Berlin, denumirea stăpînei goale poate fi lăsată cu totul pe seama ei căci nici dacă nu s-ar fi transmis prin tradiție o „Amfitrita“ sau o „Libie“, Rubens ar fi pictat oricum o asemenea siluetă în locul respectiv. Opera se prezintă ca una din primele cu conținutul acesta, chiar prin supraîncărcarea ei cu ființe omenești și animale ; Neptun și zeita lui, Triton, o Nereidă, un putto, pe urmă un leu, un tigru, un rinocer, un hipopotam și un crocodil : un efect comic produce desigur faptul că nereida ține, cu deplină încredere, crocodilul îmbrățișat, Rubens înțelegînd abia mai tîrziu că

---

135 <sup>43</sup> Dacă nu era totuși Rea Silvia. Compar. Preller, *Römische Mythologie*.

acestea sînt treburi numai pentru putti. Deasupra stufărișului de pe țărm se înalță un cartag de navă, cu pînză închisă, astfel că pentru părțile de sus ale zeiței și pentru capul lui Nep-tun a fost asigurat cel mai frumos clarobscur. Gîndind cosmopolit, tabloul prezenta interes pentru mari săli festive ale unor oameni bogați din orice regiune maritimă și chiar animalele de uscat ca leul, tigrul etc. erau în general acceptate fără ezitare ca simboluri ale unor depărtări legendare pe lîngă această pereche liniștită de stăpîni ai apelor. Ajuns la apogeu, Rubens i-a pictat apoi (Galeria din Viena <sup>44</sup>) pe cei patru zei ai marilor fluvii : Dunărea, Gangele, Nilul și Maranhon-ul \* cu iubitele lor, în modul cel mai pașnic, pe un țărm cu păpuriș, așezați împreună pe un covor întins, dar în această împrejurare doamnele se întrețin prietenește în timp ce în prim plan se desfășoară o întîlnire cu totul diferită între crocodilul condus cu alai și mîngîiat de trei putti și gălăgioasa tigroaică ce-și alăptează cei patru pui ; aceasta trece însă (după aprecierea lui Waagen) drept cel mai perfect din toate animalele pe care le-a pictat Rubens, după ce animalele din tabloul Schôn-born mai prezentaseră unele imperfecțiuni. Am arătat mai înainte că în puternicii zei acvatici, herculici, trăiește mai departe tipul statuilor romane.

Minunatele nereide și tritoni puternici domină prim-planul a două tablouri din Galeria Luxembourg (Debarcarea de la Marsilia; Schimbul de prințese), și în : *Quos ego !* al Galeriei

---

<sup>44</sup> Este o întrebare permisă dacă tabloul mai are cuprinsul său original, sau dacă s-a tăiat din el ? Împreună cu o mare parte din colecția imperială, i-a împărtășit soarta „sub Carol al VI-lea, să fie adusă la Stallburg“ unde tablourile erau împărțite simetric într-o decorație a peretelui. Despre operațiile îngrozi-toare cărora le-au fost supuse se găsesc cîteva lămuriri în catalogul mare, vol. I, în Introducere și text și vol. II.

\* Maranhon : e vorba de fluviul Amazon, denumit în spaniolă Marañon.

din Dresda, acest întreg cortegiu împreună cu căluții de mare ocupă prim-planul torentului și al caleștii din scoici a lui Neptun, în văzduh însă șuieră, înfățișați într-o puternică pornire aventuroasă, zeii vîntului, amenințați de cel al mării. Iar atunci cînd un căluț de mare își zvîrle așa, într-o clipă, piciorul peste piciorul celuilalt, privitorul nu se mai îndoiește că aceste făpturi, așa cum se află în avîntul lor vjeliios, au existat într-adevăr. Pictura aceasta făcea parte din decorurile destinate împodobirii orașului cu prilejul intrării cardinalului-infante, în zelul lui însă, Rubens mai adăugase cîte ceva de mîna lui și întreg ansamblul face efectul unei admirabile improvizații. În aceeași galerie, tabloul lui Hero și Leandru nu găsește adăpost decît printre „Discipolii și epigonii lui Rubens” și vom dobîndi cu greu adeziuni la credința noastră că putem recunoaște în el o lucrare de mîna proprie de la începutul epocii italiene, care nu putea izvorî decît dintr-o lume de fantezie ca a lui. Nereidele (care după concepția de atunci se terminau cu o coadă de pește) aduc trupul neînsufletit și rigid al lui Leandru din mijlocul torentului marin într-o agitație furioasă, iluminat înspăimîntător, în vreme ce Hero se azvîrle din turn în valuri; talazurile și norii se unesc străbătute de fulgere îngrozitoare.

•

Cu privire la tablourile narrative care înfățișează anumite momente ale mitului antic, am insistat mai sus asupra celor mai importante și ceea ce urmează acum nu sînt decît observații generale și concluzii.

Genul în ansamblu era înțeles și iubit de toată lumea din apus, dar totuși inegal reprezentat. Dacă olandezul bogat dorea cumva un tablou de dimensiuni mai mari și nu se mai mulțumea cu subiectele mitologice ale unui Abraham Bloemart ș.a., considera fără îndoială

că un Rubens era de dorit ; în Spania însă, unde, pictura cu subiecte mitologice se afla atât de mult în urma celei religioase, coroana a dat semnalul limpede în favoarea lui Rubens prin comanda pentru Torre de la Parada, cum făcuse altă dată cu comenzile lui Tițian. Italia avea în schimb o pictură cu subiecte mitologice de o mare amploare, cu care începuse încă din vremea Renașterii timpurii și care atrăsese în slujba ei și fresca, dobîndind mai ales prin aceasta un deuseu bogat în toată arta decorativă. Odată cu sfîrșitul secolului XVI, cu seria lui Carracci și a discipolilor acestuia, arta s-a ridicat din nou întărită și în redarea subiectului mitologic iar ceea ce s-a realizat aici formează ca o paralelă la opera lui Rubens ; la sfîrșit însă totul culminează într-o întrecere între acesta din urmă și Guido Reni. Dar voința și realizarea ei, așa cum a exprimat-o Rubens în „Răpirea fiicelor lui Leucip“, erau complet în afara personalității lui Guido ; astfel, de pildă, „Cele patru anotimpuri“ ale acestuia, care se află în Galeria din Viena, rămîn uimitor în urma celor patru zei ai apelor de Rubens, și ca viață și coloristic. S-ar putea să vină totuși un timp cînd frumusețea canoanelor din compoziția lui Guido precum și noblețea formelor sale — în tablourile tratate cu mai mare conștiinciozitate — să găsească din nou o apreciere mai mare și cînd să se reinstaleze în general considerația ce se cuvenea artiștilor bolognezi și altor eclecticici.

Rubens era înzestrat în mod special pentru pictura mitologică, fiind și peisagist, deși execuția părților respective este datorată adesea lui Lukas van Uden și lui Jan Wildens. Pentru că trebuie să fi văzut încă de timpuriu importante lucrări cu subiect mitologic ale lui Tițian, care sînt în același timp peisaje, ca de pildă „Vina lui Callisto“ și „Diana cu Acteon“ ; și desigur că n-a rămas străin de o impresie generală ; din armonia aceasta de lumi vegetale apropiate și depărtate, de ape, 138

izvoare, de văzduh calm acoperit cu nori, de nud splendid, uneori acoperit cu purpură și pînă fină, s-a transmis desigur un ecou asupra lui Rubens. Dar el începe de îndată să se ia la întrecere cu Tițian într-o scenă care se găsește într-un număr mare de exemplare executate de mîna lui și a urmașilor săi: Despărțirea lui Adonis de Venus. Tema a fost amintită mai înainte într-un tablou cu figuri mici, într-un peisaj așezat de-a latul (Uffizi) aici însă, amplificat cu nimfe, putti și o Erinye sau zeița a invidiei, el nu mai are adevărata solitudine a despărțirii, dar o are în schimb într-altul. (De mîna proprie: Ermitaj, replici și copii la Dresda, Haga, ș.a.). Venus nu rămîne, în acest tablou, așezată ca la Tițian și în tabloul de la Uffizi, ci a sărit în picioare și s-a agățat cu ambele mîini de grumazul vîntorului, în timp ce Cupidon — singurul putto prezent aici — se prinde de el, pentru a-l reține.

De unde să fi primit însă Rubens impulsul pentru *Bătălia amazoanelor*? El nu cunoștea nici reliefurile de la Figalia și Haliarnas, nici vase grecești, ci cel mult sarcofage romane, apoi ici colo cîte o operă a Renașterii și cu greu vreuna din epoca de aur, căci tema este (după cîte știm) în mod flagrant ignorată în tablouri, în fresce sau în desene pentru covoare<sup>45</sup> și așa cum a fost rezolvată în tabloul de la München, ea aparține ca idei, forme și culori, în mod exclusiv lui Rubens.

Olimpul său, maestrul ni-l zugrăvește în Galeria din Luxembourg (tabloul „Stăpînirea reginei”) iar aici se dovedește mult superior, cu mai puțină risipă, unor fresce cu conținut asemănător celui al lui Giulio în Sala dell'Olimpo din Palazzo din Corte și în Sala dei Giganti din Palazzo del Te, la Mantua. Plăcute în maniera venețiană sînt distribuirea și răspîndirea în

---

<sup>45</sup> Ceea ce a pictat Giulio Romano în Palazzo del Te de la Mantua (Camera di Faetonte) ca *Bătălia amazoanelor*, l-a lăsat pe Rubens complet străin.



nori precum și torentul cald al luminii, iar bogăția spontană de figuri frumoase provine din aceea că Rubens era mai personal ; Apolo este cel al Vaticanului, în mișcare alertă, iar printre capetele de femei cel mai frumos ar reprezenta-o pe ducesa de Ruémenéc, fără să avem însă vreun indiciu care dintre ele ar putea fi.

Pentru o temă foarte cunoscută a Renașterii, *Judecata lui Paris*, există între altele o compoziție bogată atribuită lui Rafael, într-o gravură a lui Marcanton în care, admirabilă din punctul de vedere al impresiei ce-o produce, acțiunea principală este totuși înăbușită de mai multe alte grupuri de zeițăți situate în nori, pe malul apei și lateral spre pădure, iar toate aceste figuri abia dacă se întorc după Paris. Rubens singur a descoperit liniștea de pe Ida, elementul vizionar al acțiunii, în ciuda unor satiri, trădători tainici ascunși în vârful unui copac și a lui Eris ceva mai departe, pe un nor. Deosebiriile dintre exemplarul mai timpuriu de la Dresda (în jurul lui 1625) și cel în întregime original și simplificat de la National Gallery (în jurul lui 1636) au fost amintite mai sus ; în primul, Paris stătea visător în timp ce Mercur dădea zeitelor lămuriri, aici însă Paris ridică el mărunul, ca judecător ; în plus nu sînt omiși numai acei putți la care se putea renunța, ci și zeițele sînt mai depărtate unele de altele, adică s-a acordat importanță mai mare desigurului întunecat al pădurii. În ambele tablouri Venus este cea de la mijloc și fiind redată din profil, Paris n-o vedea decît pe ea din față, avînd în felul acesta victoria asigurată ; toți trei fac însă parte, cel puțin în tabloul de mai tîrziu, din ceea ce s-a păstrat mai perfect de la Rubens în materie de nud. Sînt demne de reținut aici și culorile veșmintelor : haina Junonei, văzută din spate, este din purpură cu blană ; îmbrăcămintea pe care Minerva, redată din față, vrea să și-o pună sau și-o scoate, e din pînză fină ; Venus însă poartă un albastru adînc.

Un mare număr de alte subiecte mitologice ale lui Rubens sînt răspîndite prin toate gale-  
 riile și în acele inventare ale opereor sale, al-  
 cătuite după conținut, se întîlnesc aproape toate  
 temele de acest gen care fuseseră familiare  
 Renașterii. Și dacă în afară de acestea se mai  
 petreceau nesfîrșit de multe alte fapte în ci-  
 clurile de frescă italiană sau în suitele de ilus-  
 trații la poezii (în gravură sau în gravura pe  
 lemn) Rubens n-ar fi rămas nici aici mult în  
 urmă, cu întregul său ansamblu de giuvaeruri  
 de la Torre de la Parada. Dar nu e vorba de  
 numărul mare de reprezentări și nici de priori-  
 tatea uneia sau a alteia dintre scene, ci de ori-  
 ginalitatea mereu vie a concepției și a redării,  
 pe care sîntem obișnuiți s-o întîlnim la Ru-  
 bens pretutindeni. Dacă însă, în același timp,  
 este vorba de ceva obiectiv nou sau neobiș-  
 nuit, cu atît mai bine. Nu ne amintim să fi vă-  
 zut pictat la altcineva, înainte, momentul cînd  
 cele trei fiice ale lui Kekrops descoperă în  
 coșuleț copilul Erihtonios, în minunatul Ru-  
 bens al Galeriei Liechtenstein. Trebuie să ac-  
 ceptăm însă că atît în raport cu ceea ce se știe  
 cît și față de ce nu știm, el n-a pretins nicio-  
 dată să povestească, să deseneze și să picteze  
 în spiritul rigid al antichității clasice, ci a creat  
 înainte de toate magia unei apariții vii, după  
 măsura lui și atunci, astfel încît s-a în-  
 tîmplat să lase să se strecoare și trăsături care  
 să ni se pară expresia unei veselii subiective.  
 Din această categorie fac poate parte Junona  
 (Galeria din Madrid), care lasă caleașca cu pă-  
 uni și suita s-o aștepte în nori, ca să-l alăp-  
 teze pe micul Hercule, și acel tablou de atelier  
 (München) în care țărani rîi din Lycia sînt  
 vizibil prefăcuți în broaște, de față fiind Lato-  
 na. În povestirile mai bogate ale lui Ovidiu sînt  
 prevăzute destule aspecte mitice frumoase și  
 pline de noblețe, numai momentul în sine al  
 transformării în orice ar fi fost îl poate  
 conduce ușor, prin amestecul momentan de  
 forme, pe pictor (care trebuie chiar, *mutatas*

*dicere formas* \*) spre drumul de ieșire al comi-  
cului. Rubens a cunoscut însă aici și oribilul :  
în marea „Cădere a îngerilor răzvrătiți“ (Mün-  
chen) chipurile acelorasi personaje cu totul o-  
menești trec în clipa aceea în animalic ; ei au  
fost frumoși și dintr-o dată devin, văzînd cu  
ochii, îngrozitori.



Ciudat diferențiate de tot ce este mitic sînt  
apoi cunoscutele l e g e n d e d e s p r e R o m a  
a n t i c ă , p î n ă la începutul Republicii (Răz-  
boiul lui Porsenna etc.) deși, ceea ce le-a făcut  
demne de a fi înfățișate a fost tot elementul  
poetic. Rubens a găsit Italia foarte bogată în  
pictură, mai ales în fresce cu acest conținut, in-  
diferent că ele au fost create ca moralități sau  
numai pentru momentul frumos și patetic în-  
fățișat și cu acest dublu sens subiectele își păs-  
traseră semnificația cosmopolită pînă atunci.  
După gradul în care îl stimulai, fantezia lui era  
gata oricînd să se activeze pentru tot ce era  
viu. Scenele cu S a b i n e l e au fost pomenite  
mai înainte, acestea însă nu se petreceau nu-  
mai în tablouri de șevalet ci și în cele opt mari  
compoziții romane pe care Rubens le-a creat  
pentru sala principală a palatului regal de la  
Madrid <sup>46</sup>. La Dresda se găsește însă cea mai  
frumoasă versiune a Fugii Clöliei și a  
tovarășelor ei prin Tibru și aici Rubens a trans-  
format încîntător, așa cum a știut s-o face și  
altădată, o mare acțiune de ansamblu în cele  
mai neînchipuite motive vii de detaliu (execuția  
a fost probabil a lui Diepenbeck). Din arta ita-  
liană a acelor zile ne amintim cu plăcere de

---

\*) „Despre flințe schimbate în noi chipuri“ (Primul  
vers din *Metamorfozele* lui Ovidiu). În lat. în original.

<sup>46</sup> Execuția în ansamblu pe suprafețe de pînză s-a  
realizat fără îndoială cu ajutorul discipolilor din An-  
vers. Două din schițele create încă la Madrid, se află  
la lord Ashburton din Londra (a se compara cu  
Waagen, *Rubens-Album*).

„Sărbătoarea vîntătorii“ Dianei, de Domenichino (Galeria Borghese) ca de un sunet înrudit venit din depărtare (Și Van Dyck se pare că a tratat tema Clöliei). Din lumea anecdotică greacă (și probabil că mai întîi din Valerius Maximus, V, 4) provine scena atît de frecvent reprezentată pe atunci a lui Kimon în captivitate, hrănit la sîn de fiica lui și salvat astfel de la moartea prin înfometare, așa-numita bună-tate păgînă, la Carită romana. Dintre realizările lui Rubens, cea din Galeria Weber de la Hamburg este socotită cea mai bună. Aici este locul cel mai potrivit pentru a ne aminti și de „Filemon și Baucis“ care, cu toată sărăcia lor, i-au găzduit pe zeii Jupiter și Mercur deghizați. Tabloul grațios și liniștit al Galeriei de la Viena a fost cîndva în mod cu totul inexplicabil atribuit lui Iordaens, a cărui compoziție grosolană, reprezentînd aceeași scenă păstrată într-o gravură mare, dovedește limpede cît de puțin ar fi fost capabil să execute lucrarea. Baucis vrea tocmai să apuce o gîscă pentru ospătarea oaspeților (*Unicus anser erat* etc. Ovidiu, *Metamorfoze*, VIII, 684) dar Jupiter refuză cu un gest elegant, în timp ce Filemon se află într-o convorbire serioasă cu Mercur. Rubens n-a pierdut din vedere nici mai tîrziu această pereche de bătrîni vrednici de cinste și, în teribila fantezie peisagistă „Inundația din Frigia“ (tot aici), îi zărim din nou pe amîndoi salvați, împreună cu zeii, pe o colină; acest tablou impunător provine însă din moștenirea maestrului și a fost dintre ultimele create de el.

Diferite de toate acestea ca destinație și realizare sînt apoi cele șase mari „Istorii ale consulului Publius Decius“, din vremea războiului cu Samniții. În aceste tablouri respiră un sentiment puternic și firesc al măreției romane așa cum, de pildă, David și epi-gonii lui n-au izbutit să-l realizeze niciodată.

143 Destinația lor era însă să servească drept mo-

dele pentru covoare, o comandă a unor nobili genovezi, și în mai 1618 Rubens le-a livrat țesătoriei respective de la Bruxelles. Cu acest prilej, și în orice caz cel mai târziu atunci, Rubens trebuie să se fi hotărît să nu livreze pentru modelele de covoare, cartoane executate în acuarele cum probabil făcuseră pînă atunci toți italienii și flamanzii, ci tablouri complete în ulei. Pentru marele colorist acesta era procedeul cel mai firesc și singurul care-l putea bucura, iar asemenea picturi, indiferent că rămîneau în posesia maestrului, a beneficiarilor de covoare sau în aceea a țesătoriei, păstrau valoarea lor picturală intrinsecă și ofereau prilej de realizare a unor mărețe gravuri ; covoarele însă puteau fi executate în mai mică măsură sau deloc, ori puteau fi sustrate, la mari depărtări, privirilor oamenilor ; așa de pildă noi nu mai putem spune dacă și unde mai există astăzi țesături cu legende ale lui Decius. Dar fără nici o îndoială că și în cazul cînd aceste covoare s-ar mai găsi, tablourile în ulei, chiar executate în cea mai mare parte de discipoli, ar fi cu mult preferate. Din cele șase momente înfățișate — pregătirea pentru sacrificiu, alocuțiunea, respingerea lictorilor, solemnitatea sacră a morții, bătălia și victoria cadavrului — în special ultimele trei sînt de un efect cu totul emoționant. Cu prilejul sacru-lui funebru, preotul rostește formula și pune mîna stîngă pe capul aproape în întregime acoperit cu haina roșie a eroului și tot sacru în-suflețiți sînt și puținii martori, ba chiar calul de luptă ce așteaptă și pare să presimtă sfîrșitul apropiat. Despre pieirea consulului în bătălia călare am încercat să dăm mai înainte o descriere. Și preamărirea ce se acordă trupului neînsuflețit constituie un moment grandios al cărui efect nu e îndulcit de nici o generoasă melancolie ; sînt învingători și romani ; femei răpite și poate destinate sacrificării cu copiii care se vaită sînt tîrîte de păr și de haine.



*Răpirea fiicelor lui Leucip*  
 Ulei pe pînză, 222 x 209 cm  
 Alte Pinakothek, München

*Diana, Calisto și nimfele*  
 Ulei pe pînză, 202 x 323 cm  
 Muzeul Prado, Madrid



dele pentru covoare, o comandă a unor nobili genovezi, și în mai 1618 Rubens le-a livrat țesătoriei respective de la Bruxelles. Cu acest prilej, și în orice caz cel mai târziu atunci, Rubens trebuie să se fi hotărît să nu livreze pentru modelele de covoare, cartoane executate în acuarele cum probabil făcuseră pînă atunci toți italienii și flamanzii, ci tablouri complete în ulei. Pentru marele colorist acesta era procedeul cel mai firesc și singurul care-l putea bucura, iar asemenea picturi, indiferent că rămîneau în posesia maestrului, a beneficiarilor de covoare sau în aceea a țesătoriei, păstrau valoarea lor picturală intrinsecă și ofereau prilej de realizare a unor mărețe gravuri ; covoarele însă puteau fi executate în mai mică măsură sau deloc, ori puteau fi sustrase, la mari depărtări, privirilor oamenilor ; așa de pildă noi nu mai putem spune dacă și unde mai există astăzi țesături cu legende ale lui Decius. Dar fără nici o îndoială că și în cazul cînd aceste covoare s-ar mai găsi, tablourile în ulei, chiar executate în cea mai mare parte de discipoli, ar fi cu mult preferate. Din cele șase momente înfățișate — pregătirea pentru sacrificiu, alocuțiunea, respingerea lictorilor, solemnitatea sacră a morții, bătălia și victoria cadavrului — în special ultimele trei sînt de un efect cu totul emoționant. Cu prilejul sacru-lui funebru, preotul rostește formula și pune mîna stîngă pe capul aproape în întregime acoperit cu haina roșie a eroului și tot sacru în-suflețiți sînt și puținii martori, ba chiar calul de luptă ce așteaptă și pare să presimtă sfîrșitul apropiat. Despre pieirea consulului în bătălia călare am încercat să dăm mai înainte o descriere. Și preamărirea ce se acordă trupului neînsuflețit constituie un moment grandios al cărui efect nu e îndulcit de nici o generoasă melancolie ; sînt învingători și romani ; femei răpite și poate destinate sacrificării cu copiii care se vaită sînt tîrîte de păr și de haine.



*Răpirea fiicelor lui Leucip*  
 Ulei pe pînză, 222 x 209 cm  
 Alte Pinakothek, München

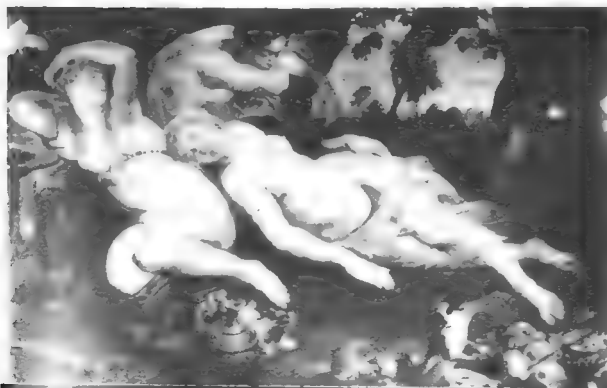
*Diana, Calisto și nimfele*  
 Ulei pe pînză, 202 x 323 cm  
 Muzeul Prado, Madrid





*Cele trei grații*  
Ulei pe lemn, 221 x 181 cm.  
Muzeul Prado, Madrid

*Simon și Iligenia*





*Bathsheba*

Ulei pe lemn, 175 x 126 cm

Galeria de artă, Dresda

*Philemon și Baucis*

Kunsthistorisches Museum, Viena



*Lupta amazoanelor*  
 Ulei pe lemn, 121 x 165 cm.  
 Alte Pinakothek, München

*Inchinarea magilor*  
 Ulei pe lemn, 447 x 235 cm  
 Muzeul regal, Anvers

*Drumul calvarului*  
Ulei pe pînă, 560 x 350 cm  
Muzeul regal, Bruxelles



*Lovitura de lance*

Ulei pe lemn, 424 x 310 cm.

Muzeul regal, Anvers

*Înălțarea crucii*

Ulei pe lemn

Panoul central : 462 x 341 cm.

Fiecare vreau : 462 x 150 cm.

Catedrala din Anvers





*Coborirea de pe cruce*

Ulei pe lemn

Panoul central : 420 x 310 cm.

Fiecare voleu : 420 x 150 cm.

Catedrala din Anvers

*Madona cu slinți*

Ulei pe lemn, 211 x 115 cm.

Biserica Sf. Jacques, Anvers.



*Fecioara venerată de ingeri și sfinți*  
Ulei pe lemn, 474 x 286 cm.  
Muzeul din Grenoble





*Altarul Sf. Ildefons*

Ulei pe lemn, panoul central : 352 x 236 cm.

fiecare voleu : 352 x 109 cm.

Kunsthistorisches Museum, Viena

*Intoarcerea fiului risipitor*

Ulei pe lemn, 145 x 225 cm.

Muzeul regal, Anvers







*Martiriul Sf. Liévin*  
Schiță, Muzeul Boymans-van-  
Beuningen, Rotterdam

*Inălțarea Mariei*  
Muzeul regal, Bruxelles





*Ignatîu de Loyola*

Ulei pe pînă, 224 x 135 cm.  
(Atelierul lui P. P. Rubens)  
Muzeul Brukenthal, Sibiu

Din majoritatea seriei de covoare, fără îndoială că existența modelelor mari pictate în ulei nu se mai poate dovedi dar din schițele în culori provizorii care sînt răspîndite în lumea întreagă și nu numai în galerii ci și în colecții particulare aproape de nedepistat, nu se poate mîndri astăzi nimeni că a văzut majoritatea. Un ciclu de istorii ale lui Constantin cel Mare (pentru Maria de Medici ?) pare să mai existe încă sub forma covoarelor, mai există de asemenea și gravuri izolate pe această temă, dar schițele respective stau ascunse în proprietăți particulare, ca și cele opt schițe ale istoriei lui Ahile, în colecții engleze (Pentru Carol I) care au ajuns să fie executate în covoare sau fuseseră destinate acestora ; gravuri tîrzii și arbitrar trebuie să ne înlocuiască informarea despre ele. În schimb s-au păstrat dintr-un ciclu important, sortit tot covoarelor, toate cele nouă tablouri pictate : este cel menționat mai înainte cu „Biruința credinței“, și asupra lui vom mai reveni.

Rubens însă cunoștea și valoarea cartoanelor unor alți mari maeștri și el a fost cel care l-a determinat pe regele Carol I al Angliei să cumpere cartoanele lui Rafael cu faptele apostolilor. Cînd s-a înstrăinat colecția regală după căderea lui Carol, Cromwell a parcurs-o, s-a oprit în fața lor și a spus : pe acestea le păstrăm. Și astfel această minunată comoară se află pînă astăzi în stăpînirea Angliei.

Alegoria în sensul cel mai larg al cuvîntului ocupă la Rubens un loc atît de vast încît în galeriile mari nu poți să-i scapi ; de aceea oricine îi poate face pentru aceasta proces artistului, anume că a servit unei „mode“ atît de desuete astăzi. Ar trebui să răspundem în primul rînd că de pildă întreaga sculptură monumentală de astăzi (și în unele împrejurări și pictura monumentală) nu se poate lipsi nicio dată de alegorie și că ar fi pierdută fără ea. adică fără a lua mereu — destul de

însă inutil să justificăm aici alegoria în pictura trecutului, să întreprindem „salvarea onoarei ei”. Nu avem decît să facem simpla constatare cum această colosală premisă a oricărei arte de atunci a devenit și la Rubens unul din stimulenții cei mai puternici care l-au ajutat să desfășoare viață și frumusețe și cît de bine se simțea puternica lui fantezie cu acest prilej. Avem de-a face cu lumea occidentală de formație umanistă în mijlocul căreia, de pildă „Tabla lui Cebes” făcea de mult parte din manualele de școală : o scrisoare provenind probabil din antichitatea tîrzie în care apare un mare număr de alegorii moralizatoare și intelectuale înfățișate ca acționînd și vorbind chiar de atunci într-un tablou cuprinzător. La creșterea în continuare, cu totul incredibilă, a alegoris-mului în decursul secolului XVI, Rubens nu poate fi luat în considerare în ceea ce privește cantitatea noii invenții, în schimb există la el selecția, o însuflețire cu totul nouă și adesea efectul cel mai armonios.

El trebuie să fi crescut încă la Anvers în vecinătatea alegoriei, iar în Italia ea l-a înconjurat din toate părțile în arta trecutului și în cea existentă, în poezie și în literatură, în decorarea somptuoasă a tuturor festivităților și palatul dogilor de la Veneția, leagăn clasic al dezvoltării ei, a făcut-o să prospereze din plin, mai ales alegoria politică în pictură. În detaliu lumea alegoriei era alcătuită pe de o parte din personificări liber create ale tuturor forțelor, însușirilor, impulsurilor, stărilor, locurilor și popoarelor iar pe de alta din cunoscutele figuri ale unor fapte străvechi, divine sau demonice, care erau de mult socotite ca reprezentante ale unor asemenea forțe, însușiri etc. Posibilitatea și poate înalta ei frumusețe era determinată de o existență liniștită și Paolo Veronese rezolvase, de pildă, admirabil și liber această problemă cu figurile șezînd pictate pe plafonul din Sala del Collegio (Palatul dogilor). Nenumărați alții însă plasaseră o parte

din figurile alegorice între ele iar altele în opoziție, în mișcare ba chiar în sentiment și în sfârșit pe altele le amestecaseră în relațiile unor oameni istorici. În acest punct însă se arătau extrem de potrivite să preia ele însele partea cea mai importantă a acțiunii, mai ales cea lăuntric-emoționantă, să reprezinte stimulenții acțiunii și pe acest drum temerar a mers Rubens cu mai mult curaj și succes decât oricare dintre compatrioți. Trebuie amintite mai întâi câteva alegorii mai generale, s-ar putea spune anonime, care dau viață unui gând, unui sentiment și care erau comune lumii culte și ușor de înțeles în tablou, ele s-ar putea numi și „moralități“. Încă în Italia, Rubens începuse cu o temă, care merge apoi de la frumosul exemplar original (Dresda) mai departe în variante: un erou puternic în zale antice, (care n-avea trăsăturile ducelui Vincenzo de Mantua și care în general nu era în mod obligatoriu un portret) este încoronat de o Victorie înaripată, pe care o cuprinde, în timp ce Beția, Voluptatea și Invidia cad la pământ<sup>47</sup>. Un interes mult mai mare trezesc acele tablouri (în mai multe variante) care înfățișează viața omenească amenințată pînă atnuci de Marte și de Furii și protejată de Minerva. Pentru a înfățișa însă această fericire a vieții pămîntești, sub forma unei familii sub cerul liber, a trebuit într-adevăr un suflet vizionar de artist ca acela al lui Rubens: «o figură

---

<sup>47</sup> O variantă puțin atrăgătoare, în fond o natură moartă cu figuri eroice, în care eroul și Victoria stau pe cadavre și tot restul marelui tablou este umplut cu grămezi de arme și mijloace de apărare, (Pinacoteca din München, tablou de atelier). Și în Galeria din Viena, un triumfător încoronat de Victorie, condus de Minerva stînd, de asemenea, în modul cel mai crud, tot pe cadavre, cu piciorul drept sprijinit pe umărul unuia din ele, de data aceasta un original finisat admirabil. Într-un tablou important de mîna proprie din Galeria de la Kassel, cadavrele pot fi sosotite alegoriile întruchipînd invidia și dezbinarea. — Într-o variantă (proprietate particulară, Paris), un amoraș îi scoate pe furis eroului sabia din teacă.

femenină aproape goală, strîngînd un sugăr la piept, este înconjurată de o familie numeroasă, căreia Pan, adăpostit de ramurile unui copac, îi oferă fructe» — așa sună descrierea scurtă a tabloului de la Pinacoteca din München ; cît merită însă osteneala să studiezi mai îndeaproape ansamblul și detaliile acestei familii ! O variantă foarte frumoasă este tabloul de la National Gallery pe care Rubens l-a oferit lui Carol I și aici te încearcă sentimentul că în grupul familiei fericite avînd (aici mai mult) caracter bahic, ba chiar în figura lui Marte care se retrage, sînt evocate personalități bine determinate. În altă parte, un admirabil și calm grup familial — înfățișat pînă la bunic, — privește la dansul și cîntecul din tamburină a patru copii goi, fără a bănuî că sus, în văzduh, Minerva trebuie să lovească cu toată puterea o Furie amenințătoare. (Acest tablou, vădit excelent, ne este cunoscut doar dintr-o fotografie). Nu trebuie să ne așteptăm să găsim fixată pretutindeni aceeași semnificație a unei figuri alegorice ; de pildă Minerva care apare acolo ca protectoare a fericirii lumești se înfățișează și ca personificare a datoriei militare, a eroismului și anume în acel tablou de mîină proprie de la Uffizi care este denumit în mod greșit „Hercule la răscrucea hotărîtoare“. Un tînăr eroic, stînd lîngă Venus (sau personificarea fericirii pămîntești) este luat de mîină de către Minerva și iată că-l așteaptă deja armele și un servitor cu calul de luptă ; pe deasupra lui Venus plutește Cupidon, al Minervei, Saturn sau zeul timpului, cu secera și, de o parte, mai spre spate, două tinere doamne așteaptă emoționate decizia. Prezența unor trăsături portretistice nu se poate dezminți de data aceasta nici în chipul lui Venus și probabil nici în acela al fetelor ; cu eroul există, neîndoielnic, o legătură, și Rubens era aici părtașul unui secret. Pînă și din ultima perioadă a vieții lui mai provine o glorioasă mărturie pentru faptul că a voit și a trebuit să redea adevăruri și sentimente serioase și

adînci chiar în tablouri care astăzi sînt socotite „triviale“ : este minunata „Alegorie a războiului“, de mîna proprie, din Palazzo Pitti, pictată în 1638 pentru arhiducele Ferdinand II de Toscana. Interpretarea detaliată o avem într-o scrisoare adresată pictorului și concetățeanului Justus Sustermans care trăia la Florența, fără îndoială pentru a fi transmisă înaltului beneficiar. Aici Marte și Venus sînt încă, în sensul mitologic, soț și soție, dar Marte se smulge furtunos de lîngă ea și amorașii ei, iar de sus, din văzduh, trage de veșmîntul său Alecto, cu o torță : alte Furii care se năpustesc semnifică ciurma și foametea ; deja călcate în picioare se află pe jos Armonia, întruchipată într-o femeie cu lăută și Fericirea familială, înfățișată ca o mamă cu copilul în brațe ; meșterul zidar zace deja ucis, cu compasul în mîna înțepenită, căci războiul distruge frumoasele construcții ale păcii. În stînga se vede templul lui Ianus deschis și o privire prin mijloc, în depărtare, lasă să se vadă bătălia care a început. «Acea femeie îndurerată însă, (este cea cu coronamentul zidului, care se grăbește pe urmele lui Venus), în veșmînt negru, cu vâlul rupt și cu toate bijuteriile și celelalte giuvaeruri smulse, nefericita Europă care îndură de atîția ani jaful, rușinea și mizeria... Simbolul ei este acel glob purtat de un îngeraș sau de un geniu, cu o cruce deasupra, care semnifică lumea creștină». La sfîrșit, acele cuvinte adînc simțite pe care Waagen le-a mai adăugat acestei descrieri : „Acest tablou este cel mai frumos, cel mai artistic monument pe care Rubens ni l-a lăsat, puțin înainte de încheierea drumului său pămîntesc, din compasiunea profundă a sufletului său nobil și mare (ce cunoscuse, într-o lungă viață, dînd și primind, culmea cea mai înaltă pe care o dăruiesc arta și știința), cu neînchipuita durere a timpului său, pricinuită de războaie, atît în patria lui, cît și, mai mult, în nefericita Germanie“.



Rubens și-a mai exprimat dorința, într-un prietenos post-scriptum la scrisoarea către Sus-termans, ca acesta să retușeze tabloul „acolo unde din întâmplare (prin stricarea pricinuită de transport) sau din neglijența mea, ar fi necesar“. Din fericire această operă minunată a fost și a rămas pînă astăzi admirabil păstrată, veșnică și neuitată imagine de frontispiciu pentru războiul de trizeci de ani, creată de mîna celui care a avut singur, în sensul cel mai înalt, vocația s-o realizeze.



În afară de aceasta, Rubens a mai dobîndit o faimă deosebită prin vaste picturi istorice, în care sînt chemate să ajute în număr mare nu numai figuri alegorice, ci adesea compoziția întreagă, care pare transformată într-o existență, mai mult sau mai puțin ideală, sau este situată în afara realității istorice. Astfel a luat naștere între 1621—1625 Galeria din Luxembourg, cu 21 de tablouri, povestea transfigurată a vieții reginei-văduve a Franței, Maria de Medici (Luvru).

Ca pictor de teme istorice, secolul nostru i-ar fi stabilit fără îndoială maestrului de la Anvers un alt program. Mai întîi ar fi trebuit să înfățișeze toată istoria trecută a Brabantului și a restului Flandrei, realist și în costume foarte exact reprezentate, tot astfel și vechile bătălii, mișcările populare, serbările ș.a. — Dar toate acestea nu din exigență picturală, ci din spirit patriotic și chiar al progresului, pentru că nu este vorba de ceea ce ar fi putut simți într-adevăr lumea de altă dată, ci de reprezentările de astăzi despre trecut, care-și au izvoarele în acele cărți și scrieri ale zilei care sînt întîmplător citite de oameni. El ar fi trebuit să reprezinte nu patosul lui, ci pe al altora. Mai departe, i-ar fi revenit să înfățișeze, redată din nou exact în ceea ce privește costumele și locul, fapte, însă fapte, importante doar prin consecințele lor, iar pe acestea i-ar fi fost imposibil

să le picteze : documente oficiale, mai ales constituții, prezentări de planuri desfășurate ale unor clădiri importante și altele ca acestea. În mod special ar fi trebuit însă să anticipeze un cunoscut pictor belgian, mai nou în ceea ce privește relațiile precursorilor săi în artă cu mărimile și nobilii lumii, începînd cu Jan Van Eyk în calitate de șambelan al lui Filip cel Bun ; dar înainte de toate ar fi trebuit să ilustreze dramele lui Shakespeare, apoi să-l picteze pe Shakespeare însuși, poate chiar în clipa cînd scria monologul lui Hamlet.

Am putea continua cu multe deziderate de felul acesta. Rubens nu s-a luat însă după pretențiile opiniei dominante de atunci ci a acceptat absolut liber comanda unei prințese străine pe care tot atît de bine ar fi putut-o refuza. Această comandă însă îi plăcuse și marea majoritate a scenelor respective dovedesc pe loc și limpede că într-adevăr acesta era și motivul : în esență, pentru că a putut să redea și să imagineze scenele. Ca urmare, trebuie să fim în toate împrejurările recunoscători că, în general, Galeria Luxembourg există.

S-a cerut, de nenumărate ori și forțat artei din diversele epoci și civilizații, să fie expresia anumitor întîmplări, pentru că acestea (uneori iarăși doar prin consecințe) aveau însemnătate pentru puterea respectivă, care credea mai ales că astfel putea fi „imortalizată“. Arta obișnuia să se supună și pentru că în asemenea împrejurări puterea se va fi dovedit mai mărimoasă decît de obicei ; poate că au și fost timpuri și împrejurări de supunere generală, căreia nici artistul nu putea să i se sustragă. Deosebit de îndoielnic stau lucrurile pentru artă cînd aceasta servește, în mari tablouri narrative, unei opinii dominante a cărei tendință, fie ea patriotică, politică sau confesională, este picurată cu patos în capetele și trăsăturile personajelor principale ; opinia respectivă nu este însă oricum, veșnică, ci supusă fluctuațiilor vremurilor și tablouri uriașe, supraîncărcate cu senti-

ment, devin într-un timp nu prea lung ininteligibile. De o asemenea modificare Galeria Luxembourg nu trebuie să se mai teamă. Acea strălucită viață pămîntească zugrăvită aici rezidă foarte limpede, atît moral cît și fizic, în momentul și detaliile fiecărui tablou în parte și acționează prin prezența ei fără să-l trimită pe privitor la o lectură sau mentalitate care-l așteaptă afară. Indiferent care ar fi relația privitorului de astăzi cu conținutul obiectiv al ciclului, arta a rămas artă chiar în limitele acestui gen de serviabilitate de curte și dovedește că speța ei este nemuritoare. Însă pentru că regina și opoziții ei au fost cam de aceeași măsura, dar fără ca cei din urmă să fi atras un Rubens de partea lor, Maria de Medici rămîne în fața ochilor noștri cu avantajul deplin și „nedrept“ al unei strălucite preamăriri legendare. Evenimentele umiltoare ale vieții ei — între care răsturnarea și uciderea celor ce-i erau mai apropiați — au fost trecute cu vederea și în ceea ce se povestește despre ea există și va exista totdeauna dreptate. Memoriile și Pasquille-ul acelei epoci sînt citite de puțini (și nu de plăcere), în schimb marele ciclu de tablouri strălucește în fața tuturor privirilor.

Fără îndoială că ici colo Rubens și-a plătit tributul unei epoci căreia-i plăcea să pară misterioasă, precum și culturii ei, prin faptul că pentru figuri izolate interpretarea rămînea încă de pe atunci discutabilă, dar răspunderea pentru aceasta trebuie să-i revină sfătuitorului în ale alegorismului, care-și avea și el cuvîntul de spus. Instructiv este că Rubens a folosit alegoriile pe cît a putut de moderat, iar în toate istoriile lui romane, de pildă, cea a lui Decius inclusiv, nu le-a utilizat de loc, pentru că tot patosul acestora, cu toate motivele lui, se putea reda deplin prin figuri și acțiuni omenești. În schimb Maria de Medici nu putea acționa deschis, ci putea doar să sfătuiască, să hotărască, să participe la ceremonii, să vină învingătoare călare și poate o dată să fugă

noaptea, astfel că impulsul și decizia pentru tot ceea ce se întâmpla au fost de preferință transmise în alegorii și asupra unor zeități romane folosite alegoric. Gallia îl sfătuiește cu toată convingerea pe Henric al IV-lea să privească tabloul Mariei adus de Amor și Hymen pe puntea de debarcare de la Marsilia. Gallia și Massilia se grăbesc în întâmpinarea ei; mai departe noul născut, Ludovic al XIII-lea, este dat în brațele geniului sănătății; la ceremonia jurământului de credință, după moartea lui Henric, se vede lângă silueta Galliei și aceea a „Regentei” care-i predă reginei cîrma statului; în tratativele prilejuite de diferendele dintre mamă și fiu, Mercur trece fără nici o constrîngere printre doi cardinali; Pacea, înfățișată ca o femeie puternică, stinge niște torțe și în sfîrșit Timpul, sub înfățișarea lui Saturn, ridică adevărul la lumină. În figurile răului, Rubens este tot atît de bogat ca în cele ce întruchipează ceea ce este vrednic de laudă: facem cunoștință cu Dezbinarea, Invidia, Ura, Furia, Ignoranța, Bîrfa etc, într-o mișcare violentă, iar Rebeliunea este întruchipată de o Hidră cu mai multe capete. Toate acestea însă merg împreună într-o ciudată armonie, cu domni și doamne de la curte și din nobilimea înaltă, cu demnitari de toate gradele în costumul pitoresc al timpului, cu soldați, servitorime ș.a., și atunci te întrebi, gînditor, cum s-ar împăca respectivele alegorii cu uniforme și costumele de astăzi, mai ales cu fracurile negre. La Rubens însă — odată acceptate, concepția lui și a reginei, ele sînt în cea mai mare parte aplicate cu o justete care nu înșală. Fără îndoială că ni se înfățișează și cîte un motiv foarte plicticos, ca așa-numitul „Majorat al lui Ludovic al XIII-lea”, în care mama și fiul stau la capătul frumos împodobit al unei nave, iar el ține în mînă mînerul cîrmei, în timp ce mai multe virtuți trebuie să vîslească sau să se ocupe de pînze și Gallia cu Globus și o spadă în flăcări se înalță amenințătoare, ceea ce altor

țări trebuie să le fi displăcut ; sus în nori, două zeițe ale gloriei suflă de pe acum în trompete și în trîmbițe ; însă ce admirabil este gîndită, aproape numai în formă alegorică, „Educația reginei“ ! Execuția este, după cît ne amintim, doar mijlocie, a discipolilor, iar în ceea ce privește întreținerea tuturor acestor tablouri, numai în vremurile noastre au trecut peste ele două mari restaurări ; acest tablou este însă salvat de gîndire. Într-o peșteră răcoroasă cade de sus lumina soarelui și un șuvoi de apă — izvorul Castaliei ; în umbră și clar-obscur stă Minerva și o învață pe tînăra prințesă să scrie iar gestul lui Mercur ce coboară plutind repede în jos cu un bețișor trebuie interpretat ca transmiterea elocinței ; în față, Apolo cîntă la contrabas. Pe partea luminată a peșterii în fața tuturor acestora, cele trei grații în plină lumină, dintre ele cea mijlocie oferă o cunună, iar de la ele abia pornește lumina reflectîndu-se asupra întregii științe și învățături ; această frumoasă și desigur conștientă simbolică nu o vom mai întîlni nicăieri în altă parte. Mai există și alte asemenea momente bogat înzestrate cu alegorii pentru că trebuia concret reprezentată o situație dominantă generală și cu acest prilej trebuie să credem că pătimașa regină făcuse în fața lui Rubens cele mai subiective afirmații, anume că toată lumea, cu excepția celor răi, fusese în vremea aceea, mulțumită și fericită. În acest sens trebuie conceput admirabilul „Olimp“, care poartă, în succesiunea tablourilor, titlul *Effets du gouvernement de la reine*\*, și tot astfel printre tablourile mai tîrzii așa-numita *Félicité de la Régence*\*\* în care nu se găsesc decît abstracțiuni, cu excepția reginei însăși care se află pe tron sub înfățișarea Justiției. În paranteză fie spus, aici este slăvit și mecenatul reginei : „Belșugul“ și „Prosperitatea“ (*Prospérité*),\*\*\*

---

\* „Consecințele guvernării reginei“.

\*\* „Fericirea Regentei“.

\*\*\* În limba franceză în original.

femei mature și prietenoase împart medalii, cunune de lauri etc. geniilor artelor frumoase — reprezentate prin trei putți la baza tronului — iar la picioarele ei Ignoranța, Bîrfa și Invidia stau ghemuite la pămînt. Întreg tabloul, executat cu ușurință, însă de un admirabil efect, datorită dispoziției sale simetrice ascunse este replica profană a unei icoane cu putți muzicieni la picioarele unui tron al Fecioarei. Uneori situația figurilor izolate aici este foarte nedefinită, ele putînd să fie trecute atît în suita curții cît și în lumea ideală : regina din tabloul în care soțul îi oferă globul albastru cu crini ca simbol al regenței, este însoțită de două femei frumoase care reprezintă aici clar virtuți, inițial însă fuseseră gîndite doamne de onoare pentru că pe partea cealaltă, regele este însoțit de militari. Cînd e vorba de funcții religioase, alegoriile sînt limitate la minimum : Maria de Medici este solemn căsătorită încă la Florența cu unchiul ei arhiducele Ferdinand I, *per procura*, și aici numai purtătorul trenei ei (Hymen) este un copil de zeu ; în schimb tabloul mai are un adaos semnificativ : pe altar, în spatele cardinalului-legat se ridică un grup de marmură reprezentîndu-l pe Dumnezeu-tatăl șezînd, cu trupul neînsuflețit al lui Christos pe genunchi ; la Florența există mai multe asemenea grupuri, de pildă unul executat chiar de Baccio Bandinelli și pentru Rubens era probabil suficient să indice localitatea în care se oficiase festivitatea ; era un simbol al locului, ca de pildă într-un alt tablou, zeul fluviului Arno. Deasupra „Încoronării reginei“ el s-a mulțumit cu două genii ale belșugului și a lăsat în schimb, în acest tablou reprezentînd o ceremonie, unul din cele mai frumoase din lume, să se desfășoare întreaga viață individuală a participanților, cu mișcările lor nestînjinite și înclinația firească a unor capete frumoase și expresive. Mult mai puternică este apoi imixtiunea

de credință adus văduvei domnitoare, după moartea lui Henric și s-ar putea renunța la întreaga jumătate a tabloului, care este consacrat acestui element, (între altele și purtătorii prin văzduh a regelui de către Jupiter și Saturn, complet lipsită de frumusețe); iar mai frumos și de efect este grupul de curteni care, prosternat în fața tronului, jură credință. Dacă s-ar pune însă problema de a se înfățișa, în general, eventualitatea superiorității unei redări alegorice asupra celei conforme cu realitatea, atunci să ne întrebăm cum s-ar fi putut reda mai emoționant debarcarea unei tinere stăpînitore la țarmul noii ei patrii în limitele condițiilor și împrejurărilor realității, după ce Rubens a creat tabloul strălucitor de frumusețe al *Primirii Mariei de Medici la Marsilia*“. Dacă Maria ar fi fost cea mai mare prințesă din toate timpurile, și i-au lipsit multe pentru a fi așa, poate că și cea mai severă estetică s-ar extazia în fața acestei lucrări și ar declara alegorismul unor asemenea minuni singur în stare și demn de ceva.

A doua mare întreprindere care desigur că ar fi făcut parte din același gen istoric-alegoric, *Viața regelui Henric al IV-lea*“ a rămas neîmplinită, ca urmare a căderii reginei văduve. Cele două schițe uriașe de la Uffizi, cu bătălia de la Ivry și intrarea în Paris <sup>48</sup> permit cea mai înaltă intuire a acelei plenitudini de forță pe care Rubens ar fi dat-o la iveală în ciclul acesta și regretul că faptul nu s-a produs nu este numai o problemă a istoriei artei ci și

---

<sup>48</sup> Pornind de la motive principale ferm dobîndite, în aceste uimitoare picturi Rubens era totuși gata să răstoarne din nou și să modifice restul; înveți să-l cunoști în mijlocul focului luptei cu propria lui creație; pînă una alta totul este încă de mînă proprie și nu se poate vedea cum ar fi putut fi implicați discipoli care să finiseze lucrarea. Pentru un plan diferit al „Intrării în Paris“, precum și pentru schițe legate de alte imagini ale ciclului, se pot consulta comparativ cercetări și date mai noi.

a națiunii franceze. În locul acesteia a primit Anglia, în schimb, biografia picturală idealizată a unui rege, la care Rubens a ținut, în mod sigur, mult mai puțin, în vreme ce pentru Henric al IV-lea trebuie să fi avut o mare simpatie.

Marile picturi alegorice pentru glorificarea regelui Iacob I al Angliei, de pe tavanul sălii festive de la Whitehall din Londra, comandate de regele Carol I, realizate în schițe la 1629, terminate și livrate apoi în 1635, nu ne sînt cunoscute nici în original nici în reproduceri și sîntem siliți să trimitem spre consultare la datele altora. Ele trebuie să fi fost executate întocmai ca tablourile pentru tavanul palatului dogilor din Veneția în ulei pe suprafețe mari de pînză care se fixau apoi la fața locului, într-un mod oarecare.

Nu ne-a fost dat să cunoaștem tablouri terminate ale lui Rubens pe tavane sau bolți și ca urmare întreaga lui artă de redare a vederii de jos în sus. Ne este de asemenea greu să credem că el, a cărui compoziție pentru suprafața verticală a fost atît de perfectă și adecvată, s-ar fi consacrat cu plăcere acestei lumi de figuri mult și întotdeauna date în racursiu. Dar el trebuie să fi fost totuși solicitat din toate părțile s-o facă, pentru că gîndurile, compoziția și stilul marelui maestru trebuie să fi fost preferate înainte de orice, iar marele număr de schițe în culori păstrate, destinate a fi privite de jos în sus, avînd conținutul cel mai diferit și cel mai variat grad de finisare, dovedesc că el a acceptat într-adevăr multe comenzi de acest gen chiar dacă a lăsat finisarea pe seama discipolilor și personal n-a urcat niciodată pe o schelă. Antecedentele cum le cunoscuse el în Italia erau de genurile cele mai neînchipuite, căci acolo se pictase de mult și de toate pe bolți și pe soffitti iar pentru pictura în racursiu, acolo nu era nimeni prea bun, „Veneția încoronată de Glorie“, a lui Paolo, de pe tavanul din Sala del maggior consiglio trebuie să-i fi dat și lui Rubens mult



de gîndit. Față de marea răspîndire a schițelor lui Rubens în general, sîntem limitați aici doar la cîteva constatări<sup>49</sup>. La Luvru, în colecția Lacaze se poate vedea Sacrificiul lui Isac, Abraham și Melhisedec, Încoronarea Mariei, Înălțarea crucii, probabil planuri pentru o cupolă de biserică. La Viena, Galeria Academiei posedă un număr de schițe pentru soffitte și de asemenea lucruri foarte bune, Galeria Liechtenstein ; aici se află planul magistral pentru un Mercur care o aduce pe Psyhé în fața lui Jupiter, apoi pentru un soffitto mai lunguiet : Apolo și Diana care zboară peste cerul întesat de alte figuri în mișcare, apoi în cerc un Olimp văzut de jos în sus. La Ermitaj sînt foarte lăudate schițele pentru tavanul de la Whitehall iar la National Gallery se găsește magistral pictată și cu ardoare o schiță aproape rotundă, cu apoteoza lui Iacob I, sau cum cred alții al lui Wilhelm de Orania Taciturnul ; aceasta semăna însă mai puțin cu scena corespunzătoare de pe tavanul de la Whitehall cît mai ales cu un tablou proprietate particulară engleză, în care personajul este ridicat în aer de două figuri alegorice. Pentru cupola unei biserici a ordinului Minorităților fusese, fără nici o îndoială, destinată „Gloria Sfîntului Francisc din Paola“ (Dresda ; variantă la München) ; sfîntul plutește liber în văzduh ; în părți, pe o arhitectură bogată și sisteme de trepte, sînt grupați credincioși care se roagă, convalescenți, bolnavi și posedați ; în exemplarul de la Dresda întreg ansamblul este redat într-o tonalitate principală de galben, cu aluzie la cîteva din viitoarele culori principale ; și exemplarul de la München este „o schiță în griuri, parțial colorată“.

Întorcîndu-ne din nou la reprezentările istorice cu ajutorul alegoriilor trebuie să mai vor-

---

<sup>49</sup> Despre vechile picturi ale bolților din biserica iezuiților de la Anvers am spus mai înainte, ceea ce a fost mai necesar, și tot astfel despre povestea lui Psyhé, de pe tavanul unui dormitor de la Greenwich.

bim despre un gen destul de frecvent de portrete ale căror cadre erau înconjurate, după gustul patetic al timpului, cu virtuțile personale ale personajului, cu împrejurări și localități precum și cu embleme. În gravura pe lemn se cultivase de mult acest gen și la încadrările blazoanelor și al titlurilor de cărți existase o multiplă preocupare pentru el; Rubens însă, cu profilul învingătorului său pe colina albă Bucquoy, încadrat de lauri, bogat și în chip strălucit înconjurat de figuri mitologice și alegorice a realizat un efect mult superior tuturor predecesorilor și succesorilor săi; ca model pentru gravorul Vorsterman el a pictat cu grijă tabloul într-un grisaille, care mai există încă la Ermitaj<sup>50</sup>.

Un alt prilej tardiv însă de mare importanță pentru modul de exprimare istoric-alegoric a fost apoi acela al splendidelor decorații, arcuri de triumf, construcții decorative etc., care au fost ridicate pentru primirea cardinalului-infante, pentru acel *Introitus Ferdinandi* (17 aprilie 1635) în piețele și străzile de la Anvers. De conținutul lor se ocupă savantul prieten Gervatius; Rubens dădea toate indicațiile, pentru partea artistică, el a lucrat de asemenea și la execuție iar pentru câteva dintre lucrări, muzeul din Anvers și Ermitaj păstrează schițele sale în ulei și pe cele ale lui Van Thulden. Dintre marile suprafețe pictate care făceau parte din ansamblu și care mai exprimau în afară de slavă și bune urări patriotice, se păstrează mai multe și în alte galerii. Astfel, la Viena, întâlnirea celor doi prinți Ferdinand (cel al Spaniei și cel al Austriei) înainte de bătălia de la Nördlingen, în prezența lui Danubius, care stă liniștit, culcat în față și prezice sfârșitul apropiat la două femei alegorice (dintre care una, probabil Germania, are trăsăturile Helenei); tot acolo

---

<sup>50</sup> Pentru această informație și impresia ei vizuală mulțumim biografiei bogat ilustrate a lui Rubens din seria *Künstlermonographien* de Knackfuss, care ne-a fost de folos în multe privințe.

două mari figuri eroice de detaliu din casa Habzburg. La Bruxelles, și chiar de mînă proprie, portretele lui Albert și al Isabellei ; la Dresda acel *Quos ego!* menționat mai înainte, amenințarea zeilor vînturilor de Neptun prin care se exprimă simbolic faptul că în timpul călătoriei pe mare a cardinalului-infante o furtună se potolise pe Marea Mediterană. În schimb, un tablou principal frumos, infantul călare însoțit de Victoria, care consolează figura îngenunchiată în fața lui simbolizînd „Flandra“ nu mai este după știința noastră cunoscut decît dintr-o schiță și o gravură. Dar toate aceste minuni rămăseseră expuse vreme mai îndelungată în fața întregului popor și faima modului lor de a povesti nu s-a restrîns, de rîndul acesta, numai asupra acelor care aveau acces la palate ca Luxembourg și Whitehall.

N-a fost așadar o minune dacă mărimile din restul lumii au dorit pentru acest gen de preamărare a persoanei, familiei și țării lor o veșnică disponibilitate a lui Rubens — dacă au sperat să întâlnească chiar după moartea maestrului în atelierele din Anvers încă o forță moștenită, orientată în direcția aceasta — și că într-adevăr s-a găsit într-unul din aceste ateliere un pictor care și-a închipuit că poate satisface asemenea dorințe.

Era Jacob Jordaens ; doisprezece ani după moartea lui Rubens (1652) el a pornit să zugrăvească, într-o sală mijlocie cu opt laturi a palatului oranic din pădurea \* de lîngă Haga gloria stadthouderului Frederic Henric, mort cu cinci ani înainte, în vreme ce alții și anume pictorii olandezi au preluat <sup>51</sup> celelalte suprafețe ale

---

\* În limba olandeză în original : Bossch = pădure.

<sup>51</sup> Și Theodor Van Thulden a pictat aici mai multe scene, dar acesta, născut în pădurea princiară olandeză, a fost unul din cei mai importanți discipoli ai lui Rubens și una dintre ajutoarele principale la realizarea lucrării *Introitus Ferdinandi*. Noi credem că modul lui de a compune se deosebește, în avantajul lui, de cel al lui Jordaens.

sălii și le-au umplut cu înfățișarea restului vieții prințului de la nașterea sa. Se știe că pictura Olandei nu excela într-o compoziție ideală și la aceasta se mai adăuga acum savantlicul greoi olandez ; în ce măsură a contribuit și văduva lui Frederic Henric, Amalia de Solms, la alegerea scenelor rămîne nesigur. Dar poate că celebrul artist din Anvers putea să echivaleze tot restul prin tabloul său principal de mari proporții. Astăzi încă menținut în stare foarte bună, acest tablou (de 24 picioare \* lățime, 27 picioare înălțime) pare a fi atît în numeroase detalii cît și în forța coloritului și al tonurilor de un efect excepțional. Trebuie să-l apreciem în parte după o schiță celebră în culori de la Muzeul din Bruxelles, cît și după o gravură mare mai nouă.

Acum este însă locul să arătăm că paleta singură nu este suficientă chiar atunci cînd nu se află mult în urma celei a lui Rubens, și tocmai pornind de la acest tablou s-ar putea recunoaște cel mai sigur înaltele însușiri ale alegoriilor lui. Pompa imensă, îngrămădită, este dușmanul cel mai mare al impresiei artistice ; peste toate, în perioada dintre schiță și tabloul mare, finisat, Jordaens s-a lăsat influențat, împingînd supraîncărcarea, în mod surprinzător, pînă la punctul culminant. Motivul principal este atelajul cu patru cai ce-l întîmpină pe privitor și care trage carul triumfal al prințului de Orania, dar care îl depășește și-l pune în umbră. Și totuși cît de bine știuse Rubens, într-una din alegoriile sale înfățișînd Victoria bisericii (despre care va fi vorba mai departe) și pe care Jordaens trebuie s-o fi cunoscut cel puțin din gravură, de ce lăsase o quadriga condusă de o figură ideală să treacă prin tablou într-un plan lateral : pentru a asigura Ecclesiei, tronînd pe trăsură, posibilitatea deplină și majestoasă de a fi văzută. Pe urmă, la Rubens, stăpînul întregii mișcări, figurile se pot mișca

pretutindeni în spațiu, în vreme ce la Jordaens oamenii și animalele sînt siliți să se calce în picioare. Apoi se mai înghesuie, în ambele părți, în afară de războinici și femei, membri ai familiei de Orania, ba Wilhelm al II-lea, (fiul și succesorul, pe atunci mort și el, al lui Frederic Henric), chiar călare ; înțelept au procedat însă aceia care s-au refugiat — între schițe și realizare — pe postamentele statuiilor de bronz ale străbunilor, în dreapta și în stînga. Mai adăugăm că armăsarii din față ai atelajului sînt conduși de Marte și Hercule, cei din mijloc însă, pe schiță, sînt călăriți de Mercur și zeul timpului, în vreme ce pe tabloul finisat o figură tînără și bine hrănită, „*le Contentement*“, a luat loc pe unul dintre cai ; sub copitele lor zac „*Invidia*“ și „*Ura*“, iar în tabloul mare numai „*Invidia*“.

Cei doi lei din față înseamnă, după ghidul tipărit, „*Generozitatea*“ și „*Puterea*“, iar doi cîini „*Vigilență*“ și „*Credință*“ ; putți adăugați (în tablou) personifică „*Bucuria tuturor vîrștelor omului*“(?). Partea de sus a tabloului finisat produce deja un efect anarhic : pe deasupra triumfătorului plutește un schelet cu o lance căruia i se năpustește în față un geniu masculin al gloriei cu o trompetă, iar sus de tot, într-o poziție de ciudată balansare, se vede o zeiță a păcii. O cunună de fructe cu putți plutitori încheie tot ansamblul.

\*

Pentru marea alegorie religioasă Rubens a fost solicitat de Don Filip al IV-lea în timpul celei de a doua șederi ale sale la Madrid (1628—1629) și astfel a luat naștere acel ciclu de nouă compoziții, în treacăt menționate mai înainte. Alegorii erau socotite însă din timpul Evului-Mediu momente narative din Biblie, mai ales istorii din Vechiul Testament, care erau interpretate ca modele pentru cele ce se împliniseră sub legea nouă, și astfel fac

parte din seria aceasta Abraham cu Melchisedec, Culesul manei, Elias cel hrănit prin minune în pustie, de asemenea în mod sigur modele sau istorii premergătoare ale Sfintei Taine întocmai ca în opere de artă mai vechi ; alte două tablouri conțin asocieri de mari sfinți într-un sens teologic special ; și mai rămân încă cinci care reprezintă alegorii cu o semnificație mai restrînsă, întâmplări redată prin figuri abstracte, simbolice, momente generale din istoria bisericii și a omenirii.

Lipsește orice informare la întrebarea dacă alegerea scenelor s-a făcut de rege singur sau ajutat de părerile teologilor spanioli ; denumirile de astăzi ale celor patru ultime tablouri diferă în galerii iar asupra succesiunii din interiorul seriei nu știe nimeni nimic. Că nici un pictor spaniol n-a fost însărcinat cu această comandă se datorește poate faptului că princiarul prieten al artei a recunoscut în Rubens, poate chiar din relații curente, pe artistul de geniu. Acesta avea, de asemenea, despre reprezentarea pe covoare cea mai perfectă informație și în același timp putea să urmărească realizarea lor în țesătoria de la Bruxelles. Că se urmărește execuția unor covoare lasă să se bănuiască și cadrele înlăuntrul cărora subiectele sînt deja povestite așa cum aveau să se înfățișeze pe covoare bogat bordate, de asemenea vorbește Palomino despre ele și, în sfîrșit, au existat dovezi materiale despre realizarea unor țesături după unele din aceste tablouri. Schițe așa cum le-a creat Rubens, desigur sub ochii regelui, se crede că există în Anglia și în galeria de la Madrid, însă chiar acestea din urmă nu au o originalitate garantată și dacă vreuneia din ele îi corespunde o replică la Dresda, se pun din nou probleme căci este îndoielnic că alegoria de la Dresda. (vădit profană), cu Zeul Timpului, Adevărul etc. poate să facă parte într-adevăr din seria aceea. Execuția lor s-a înfăptuit la Anvers, pare-se repede, în ulei. pe mari suprafețe de pînză, cu discipoli dintre

cei mai buni, în timp ce Rubens trebuie să fi făcut modele pentru gravuri (la care ținea desigur cel mai mult) desene îngrijite sau grisaille-uri; Între timp însă se pare că la curte s-a renunțat dintr-o dată la execuția covoarelor iar pânzele pictate au luat în schimb drumul spre Madrid; regele le-a dăruit puternicului său ministru Olivarez în vederea împodobirii bisericii unei mănăstiri al ordinului Carmelitelor de la Loeches, în apropierea capitalei, al cărei ctitor era. Ele s-au găsit acolo pînă la ocupația franceză a lui Napoleon cînd au făcut obiectul jafului generalilor săi. Două se mai află, cum s-ar spune, la locul lor : O Victorie a bisericii și o Biruință a creștinismului asupra păgînismului.

Din celelalte șapte, două au venit, cu timpul (din „proprietatea“ mareșalului Sebastiani) la Luvru : o Victorie a religiei creștine și Elias cel hrănit de corbi, trei au ajuns la Grosvenor Gallery din Londra : Abraham și Melchisedec, Cei patru evangheliști și Culegerea manei. Un tablou a fost expus în 1879 la Muzeul de la South Kensington ; șase mari părinți ai bisericii cu Sfînta Clara de Assisi. Al nouălea tablou, o Caritas victorioasă, foarte deteriorată, pare să mai fi existat, încă în timpurile noastre într-o proprietate particulară engleză.

O soartă rea a voit apoi ca două dintre cele mai accesibile tablouri, care se află la Londra, să nu fie numai din cele mai prost păstrate ci și, cel puțin așa-numita *Triomphe de la Religion* (după inscripția ei limpede : *Fides catholica*) să fie din compozițiile deosebit de grosolane și neplăcute : anume doi îngeri desigur interpretabili din punct de vedere alegoric, trag carul triumfal pe care se află Fides cu potirul iar Religia îngenunchează rezemată de o cruce ; se adaugă aici un mare număr de îngeri și putti dintre care doi ajută la împinsul caleștii ; mai multe figuri alegorice și ca o aluzie la misiuni, un negru și un indian piele-roșie. În schimb, fac parte din cele mai bune

lucrări ale lui Rubens, și se află încă la Loeches, cunoscute pînă departe grație gravurilor frumoase ale lui Bolswert; *Victoria asupra păgînismului* este genial reprezentată sub forma figurii unui sacrificator la altarul zeilor, pus în încurcătură și adus la desperare de strălucirea luminoasă a unui înger care zboară în jos cu potirul. Celălalt tablou însă, pomenit mai înainte cu prilejul tabloului lui Iordaens, «*Ecclesia per sanctam Eucharistiam triumphans*» este însuflețit de o strălucită frumusețe, cu adevărat triumfătoare și de cea mai frumoasă mișcare a întregii cvadriga atît a cailor, cît și a virtuților care-i conduc și-i călăresc, în special geniul cu insignele papalității pe calul cel mai din față este cu totul diferit față de acel „Contentement” din tabloul respectiv de la Haga. Strălucita caleașcă condusă de un putto grațios ce zboară peste demoni care urlă, pe lîngă care sînt mînați păgîni, în lanțuri, o poartă pe minunata Ecclesia, sigură de victorie, cu un chivot, de la care pornește lumina, în timp ce un înger ce plutește deasupra capului ei ține triregnum. O mare bogăție de ansamblu, totuși fără supraîncărcare, respirînd absolut liber.

Din „Culegerea manei” ne reamintim că entuziasmul vizionar al lui Moise era motivul principal. „*Abraham și Melchisedec*” trebuie desigur diferențiat de o schiță mai timpurie de la Albertina (comunicată de Knackfuss) în care stăpînul laic și cel religios de egală valoare, se întîlnesc, în vreme ce în aceasta din urmă Abraham pășește în fața preotului smerit și parcă slăvindul-l. În plus, în ambele tablouri înfățișînd pe cei patru *Evangelheliști* și șase părinți ai bisericii împreună cu sfînta Clara, se folosește un ton cu desăvîrșire nou; sînt numai oameni puternici, care nu trec prin fața noastră numai ca niște mari personalități și martori pentru ceea ce s-a povestit în celelalte tablouri ci par a veni și a trece pe lîngă noi cu totul în maniera lui



Rubens. Cele două gravuri corespunzătoare ale lui Bolswert, trebuie să fi fost de un efect neînchipuit ca tablouri destinate înălțării morale în mănăstiri și în casele unor cetățeni credincioși.

Frecvent și masiv barocul tuturor țărilor catolice a zugrăvit alegoric pe cupole precum și pe tavanele bibliotecilor mănăstirești splendoarea bisericii legată de empiree ș.a., iar forțele care au făcut-o n-au fost minore. Însă din toate acestea ce s-ar putea oare compara ca forță artistică cu unul din tablourile triumfale de la Loeches ?

•

La prima vedere, Rubens a lăsat tabloul de gen cu totul pe seama celorlalți artiști din Țările de Jos, belgieni și olandezi și se naște ușor explicația că a fost, ca toți celebrii săi contemporani italieni (cu excepția naturaliștilor) care respingeau în gura mare tabloul de gen, o natură patetică. Noi însă știm mai întâi că el iubea tablourile de gen pentru el însuși și că își cumpărase un mare număr de bucăți de Adriaen Brouwer. Lui puteau să-i mai placă, ca și altora dintre artiștii într-adevăr mari, încă multe lucruri care nu erau ale sale proprii. La volumul imens de lucru impus de celelalte genuri foarte mari n-ar fi trebuit nici o altă explicație dacă și-ar fi îndreptat forțele numai spre acestea.

Dar bogăția lăuntrică a firii sale a fost de o asemenea natură încât l-a făcut să mai creeze încă în ultimii zece ani ai vieții lui, tabloul cel mai celebru din viața poporului Țărilor de Jos — „Chermesa” — și cel mai frumos tablou de societate al secolului XVII — „Grădina iubirii”. „Chermesa” (Luvru) eliberează dintr-o dată activitatea țăranului de stilul atelierului lui Breughel, de dominația acerbă a detaliului asupra tipurilor și asupra genurilor, ea o transportă în imperiul mișcării complet li-

bere și bogate, a unității momentului, sunetului și coloritului, oferind în același timp numai atât din locul înconjurător cât servește impresiei generale. Tabloul trebuie să fi fost accesibil, poate încă de pe vremea când trăia maestrul iar David Teniers cel Tânăr, (ca și tatăl său David cel bătrîn), căruia nu i se poate contesta o relație personală cu Rubens, trebuie să-l fi cunoscut, chiar dacă dansurile sale proprii sînt incomparabil mai cuminți. Lîngă „Chermesa“ se plasează apoi, din nou foarte caracteristic, „Hora“ (Muzeul din Madrid și Galeria Weber din Hamburg, la care se adaugă gravura lui Bolswert). Aici abia unitatea atinge punctul ei culminant ; hora care a atras toate figurile într-un singur vîrtej, vrea să se destrame într-o parte și să se dubleze în cealaltă, pentru că doi cîte doi întind o maramă pe sub care sar ceilalți. În clipa de față totul se mai ține laolaltă înainte de a se destrăma și forța acestei mișcări de moment are un efect cu totul uluitor ; în plus fiecare figură în parte se află într-o mișcare orientată în mai multe direcții, cum se întîmplă în orice dans violent. Este instructiv cum a renunțat Rubens aici, unde accentul se pune mai mult pe frumusețea exterioară, la adevăratul costum țărănesc al bărbatilor („închizătura cu nasturi“ și „tighelurile“) și cum a lăsat să predominie ca în accesoriile unor peisaje, o îmbrăcăminte asemănătoare celei din pastorală italiană și chiar nudul. Dacă mai cunoaște cineva un pictor care ar fi putut crea acest moment inegalabil, s-o spună.

Apare apoi ca rezultat al unor lungi și foarte variate viziuni, ca unul din roadele cele mai izbutite și minunate ale unei neasemuite vieți de artist, „Grădina iubirii“.

În tabloul de societate accentul se pune în funcție de tradițiile sociale sau de subiectul artistic, pe aspectele cele mai diferite, Rubens însă se simțea liber în toate direcțiile și se lăsa în mod vădit cucerit cu totul de cea mai bună dispoziție căci avea fără îndoială

forța s-o transpună în cel mai frumos element pictural. Italia vremurilor sale i-ar mai fi oferit prea puțin în această direcție : poate doar o figură venețiană de profil sau pe jumătate îngenunchată, cu personaje cîntînd din gură sau la instrumente ; erau de acum depășite mesele lui Paolo Veronese cu personalul său bogat și festiv, dar cea mai frumoasă „Nuntă din Cana“ (Padovanino, Academia din Veneția) nu fusese încă pictată în timpul șederii sale în Italia. În picturile sale sumbre și îndrăznețe, Caravaggio nu ajunsese încă la ideea să picteze oamenii de atunci în relații grațioase sau chiar de dragoste. La idealistii italieni apar apoi grupuri de îndrăgostiți dar numai în veșmînt mitologic ; exista o sociabilitate mai înaltă dar ea nu era pictată și erau așteptați Berghem și Lingelbach care înfățișau în vederile lor de porturi poate după subiectele lui Agostino Tassi sau ale pictorilor napolitani de marine, pe lîngă toate celelalte și domni și doamne nobile. În Țările de Jos însă a existat înainte și în timpul lui Rubens tabloul cu subiect social, ca gen. În ceea ce privește Olanda trebuie amintită aici o sarcină picturală înrudită și anume portretele unor doele\* și eforti care luaseră încă din secolul XVI importante forțe în slujba lor și odată cu secolul XVII, înfățișarea adevăratei sociabilități devine un scop pentru excelenți artiști ca Dirk Hals, Peter Codde sau un Palamedes ș.a. Aceștia au pictat deseori în tablouri pline de figuri conversația, dansul, jocurile și execuția muzicii de către bărbați și femei în haine somptuoase, cu o asemănare portretistică nu totdeauna plăcută, în săli festive și în grădini. Însă cel puțin la Anvers tipul cel mai atrăgător înfățișat în tablourile de societate avea o mișcare mai elegantă și mai mult gust la îmbrăcăminte, iar femeile erau doamne. De

---

\* Pușcași (membri ai gărzii civice, în sec. al XVIII-lea în Olanda). În limba olandeză în original.

*Contele Thomas Arundel și soția lui*  
Ulei pe pînză, 265 x 265 cm.  
Alte Pinakothek, München

*Portretul lui Hendrik van Thulden*  
Ulei pe lemn, 121 x 104 cm.  
Alte Pinakothek, München



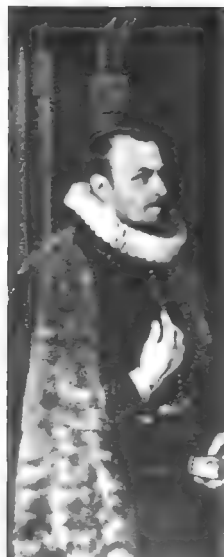


*Portretul Mariei de Medici*  
Ulei pe pînă, 130 x 108 cm.  
Muzeul Luvru, Paris

*Maria de Medici*  
Desen, Muzeul Luvru, Paris

*Caspar Gervatius (Gevaerts)*  
Ulei pe lemn, 120 x 99 cm.  
Muzeul regal, Anvers

*Nicolas Rockox și Adriana Perez*  
Ulei pe lemn, 145 x 56 cm.  
(Voleurile altarului  
„Neîncrederea Sf. Toma”)





*Pălăria de pai*

Ulei pe lemn, 77 x 53 cm.  
National Gallery, Londra

*Portretul ducelui de Lerma*  
schiță, Muzeul Luvru, Paris



*Studiu de nud*





*Hélène Fourment*  
(Blana)  
Ulei pe lemn, 175 x 96 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Viena

*Albert și Nicolas Rubens*  
Ulei pe lemn, 158 x 92 cm.  
Galeria Liedtstein, Viena

*Grădina dragostei*  
(schiță. Rubens și Hélène Fourment)  
Muzeul Luvru, Paris

*Rubens, soția sa și Nicolas în grădină*  
Ulei pe lemn, 98 x 131 cm.  
Alte Pinakothek, München





*Grădina dragostei*  
 Ulei pe pînză, 198 x 283 cm.  
 Muzeul Prado, Madrid



*Chermesa*  
 Ulei pe lemn, 149 x 261 cm.  
 Muzeul Luvru, Paris.

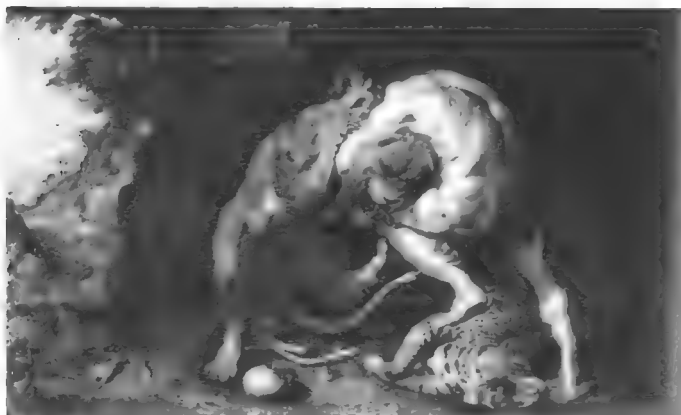


*Henric al IV-lea primind portretul  
Mariei de Medici*  
Ulei pe pînă, 394 x 295 cm.  
Muzeul Luvru, Paris



*Vinătoarea de lei*  
 Ulei pe pînză, 247 x 365 cm  
 Alte Pinakothek, München

*Lupta lui Hercule*  
 Ulei pe lemn, 56 x 93 cm.  
 Muzeul de Artă al Republicii  
 Socialiste România



*Peisaj cu vite*

Ulei pe lemn, 84,5 x 127,5 cm.

Buckingham Palace, Londra



*Peisaj cu curcubeu*

Ulei pe lemn, 92 x 122 cm.

Alte Pinakothek, München



*Studiu de arbori*  
Desen, Muzeul Luvru, Paris

*Peisaj cu vaci*  
Alte Pinakothek, München

la generația de dinaintea lui Rubens și anume din atelierul familiei Francken (unde nu încercăm să distingem pe fiecare dintre maeștri) provine un mare număr de asemenea societăți în săli festive, însă de Frans Pourbus cel tânăr, ca o adevărată bijuterie a genului, balul de la curte în prezența arhiducelui (anul 1611) din Galeria de la Haga. O dată cu Rubens însuși facem cunoștință îndeaproape cu marea societate din Anvers așa cum se desfășura ea în realitate în săli festive și în grădini și cum era înfățișată în tablourile lui Christoph van Laenen sau Laemen care are o serie întreagă (de curînd dată publicității prin fotografii bune) în Galeria Mansi de la Lucca.

Doar ponderat modelate ca formă dar finisate cu finețe și cu grijă, deși uneori nu fără repetiții ale detaliilor, ele toate au o deplină valoare pentru istoria obiceiurilor.

Rubens a înălțat totuși în „Grădina iubirii” generația aceasta — sau o selecție din aceasta — la o strălucită existență comună. Începînd cu locul acțiunii el nu le-a dat o grădină decorativă ci o splendidă vedere imaginată sub cerul liber: peșteri, un portal baroc, o fîntînă cu o statuie a Venerei, cu pomi și cu o deschidere în depărtare. El nu ne dezvăluie ceea ce se întîmpla în realitate în societatea înaltă și totuși multe se inspiră de la personalități ale acesteia iar într-unul din personajele feminine mijlocii a fost totdeauna cu plăcere recunoscută Hélène Fourment; tabloul putea să pară încă o glumă de societate, însă înfățișată cu noblețe. Putti înaripați adică amorași, închi-puiți în tot felul de ipostaze, sînt vioi răspîndiți în tablou, ca pentru o veselă explicație. Alții coboară de la fîntînă, alții se mîngîie, șezînd pe pămînt, sau se țin îmbrățișați în picioare.

Nu trebuie să ne mirăm că se găsesc replici și copii de diferite categorii și mărimi pentru care Rubens poate să fi fost insistent solicitat iar cu un astfel de prilej era obiș-



nuit să-și conceapă problema de la început. După toate aparențele cel mai timpuriu tablou este acela ce se află în proprietatea Rotschild la Paris și care înainte fusese al ducelui de la Pastrana la Madrid, iar nouă ne este cunoscut dintr-un excelent tablou de atelier de la Dresda și din copia lui Jan van Balen de la Galeria din Viena care poate foarte bine să fi luat naștere chiar sub ochii maestrului. Ca o versiune mai târzie dar socotită de Rubens mult mai perfecționată apare aceea a Muzeului din Madrid unde relația dintre figuri este mai mare și în schimb spațiul mai redus astfel încât portalul a ieșit mai mic și statuia Venerei de la fântină s-a transformat într-o *Venus accroupie* \*. (Originalul ne este cunoscut numai din fotografie.) Probabil pentru că faima acestei reprezentări se răspîndise între timp pînă departe, Rubens a desenat apoi încă o dată pentru xilograful Jegher scenele principale, într-o legătură foarte liberă, și a mai adăugat la extremitatea mijlocului o acțiune plină de mișcare zglobie.<sup>52</sup>

Pictorii belgieni de gen care i-au urmat și i-au datorat lui Rubens atîtea, nu s-au încumetat încă să meargă pe tonul din Grădina iubirii; nici chiar Teniers, în tablourile sale înfățișînd societatea mai rafinată, nu a făcut-o, și tot atît de puțin. Tilborgh, Gonzales Cocques, Silberechts ș.a. În schimb, mai târziu, Watteau, pe jumătate flamand, împreună cu urmașii săi francezi, nu pot fi interpretați fără cunoașterea (directă sau indirectă) a Grădinii iubirii.

Poate că pare nelalocul său, dacă vom mai face aici mențiune despre o parabolă din Testament; și Rubens și-a adus odată prinosul povestirii nemuritoare despre fiul rățăci-tor. Multă vreme nu s-a cunoscut decît

---

\* Venus ghemuită. În limba franceză în original.

<sup>52</sup> A reprezentat o sferă socială asemănătoare într-o schiță care se numește acolo „Parcul castelului”: un castel în mijlocul unui lac și în planul din față cîteva figuri foarte vii, surprinse într-un joc de-a prinselea.

gravura magistrală a lui Bolswert pînă cînd tabloul, proprietate particulară, care mersese din mînă în mînă, a putut fi dobîndit pentru Muzeul din Anvers în 1894. Trebuie el considerat tablou de gen, priveliște cu acareturi și animale, natură moartă cu tot felul de unelte ? Rubens, care și-ar fi bătut joc de toată această terminologie, a pictat înainte de toate cum l-a îndemnat cugetul și a compus un ansamblu cu totul ieșit din comun. Acea construcție transparentă de grinzi, a unei ferme, cu vedere în afară, aparținea poate economiei domeniului său Steen, și ceea ce a înfățișat aici<sup>53</sup> cu toată dăruirea de sine, erau poate caii lui de muncă îngrijiți de grăjdari inimoși, viței și scroafele lui la jghiab împreună cu purceii și abia aici, în ultima treime a tabloului, se află un biet om pierdut (care în tablou pare să aibă o expresie extrem de impresionantă) căzut în genunchi, în timp ce o slujnică și un grăjdar îl privesc uimiți ; însă oamenii aceștia nu sînt cruzi și nu-l vor batjocori ; el a găsit un adăpost la niște oameni de treabă. S-ar putea ca marele pictor și poate stăpînul acestei gospodării, care descrie aici noblețea pocăinței, să fi văzut vreodată, chiar în mediul lui înconjurător, un fapt asemănător.



Se știe că Rubens, ca portretist, este pus în umbră, după părerea generală, de marele său discipol Van Dyck și în vremurile din

---

<sup>53</sup> Această presupunere are un oarecare temei. Clădirea, cu toată neobișnuita ei înzestrare, trebuie să fi fost într-adevăr așa, iar pe de altă parte este greu să ni-l închipuim pe Rubens elaborînd cu răbdare aceste studii într-un domeniu străin. Nu aceeași atmosferă, dar o priveliște similară oferă (după *Klassischer Bilderschatz*, foaia 1162) un tablou de la Windsor, de asemenea un șopron deschis, cu oameni și animale, denumit „Iarnă“, din pricina viscolului de afară. Dacă a existat însă un întreg ciclu la Rubens, înfățișînd anotimpurile, nu putem spune.

urmă Fromentin cel plin de spirit și profunzime nu a admis lipsa unei critici ascutite, generală și specială, în direcția aceasta. Să ne fie îngăduite câteva observații răzlețe.

Acest gen este singurul în care Rubens s-a folosit de o mare și nemijlocită moștenire flamandă, pentru că manieristii de aici, dintre care nu se exceptează nici Franz Floris, lăsaseră admirabile portrete. În afară de aceasta, întâlnise în Italia operele lui Tițian și ale celorlalți venețieni iar el însuși fusese cît pe-aci să devină marele pictor portretist al Genovei și poate chiar marele pictor al Italiei. Pe urmă, după ce s-a reîntors în patrie, n-au existat de la el simple portrete în tot restul vieții, ci întreaga lui pictură, chiar și cea cu subiecte închipuie sau din vremuri depărtate, presupune un incommensurabil studiu după natura individuală, fără de care chiar și cel mai mare dintre maeștrii și memoria cea mai strălucită sînt sortite unei repetări pur exterioare. Ca urmare, în mod firesc, i s-a impus în anumite picturi istorice elementul portretistic, cel puțin pentru personajele principale. Pe lângă acestea merg însă într-un număr mare portretele izolate și de grupuri ale unor prinți și potentăți ai vremii, ale nobililor și celebrităților, ale oamenilor din imediata lui apropiere și în sfîrșit ale familiei, ale celor două soții și ale copiilor lor.

Cel mai timpuriu din aceste tablouri credem că trebuie să-l tăgăduim lui Rubens, pe cît este de sigur că-l reprezintă cu prima lui soție încă tînăra Isabella Brant, stînd jos sub frunzișul unui caprifoi: este tabloul extrem de plăcut al Pinacotecii din München. Noi credem că Rubens și-a luat odată o zi liberă și s-a lăsat pictat de un coleg cu care era și prieten, poate Cornelis de Vos, însă motivele acestei păreri să-mi fie îngăduit a nu le dezvălui aici.

Toate celelalte atribuiri trebuie lăsate pe seama cercetării de specialitate, astăzi atît de răs-pîndită. Cine ar fi crezut odinioară că adorabila tînără doamnă cu trandafiri în mîna

stîngă, din Galeria din Dresda, nu este decît un portret școlar ? Aceasta mai prezintă un interes din punctul de vedere al istoriei costumului : era momentul schimbării portului, cînd rușatare, înaltă și plisată din jurul gîtului făcea loc gulerului întins, sau cel puțin deschis împrejurul grumazului, în clipa aceea însă rușata exista încă, dar s-a deschis larg în mijloc și lasă să se vadă gîtul cu panglica de corali.

În timpurile din urmă și altele au devenit de asemenea discutabile între Rubens și Van Dyck ; iar unele sînt îndoielnice din punct de vedere al numelui persoanei prezentate. *Hélène Fourment*, care este atît de cunoscută din atîtea tablouri, numai de la München, a avut mai înainte și alte portrete, ca de pildă tocmai pe acela al tinerei doamne cu trandafiri și (de asemenea la Dresda), pe acela al adorabilei văduve cu panglica de perle la gît, cărora le-a împrumutat numele ei, iar acestea, ca urmare, le-au pierdut pe ale lor. Despre minunata blondă, grația tinerească înfățișată în cel mai strălucit clarobscur, cea așa-numită *Chapeau de paille* \* (în realitate *Chapeau de poils*) \*\* de la National Gallery <sup>54</sup>, se crede cel puțin a se ști că înfățișează o domnișoară von Lunden ; doamna nobilă cu ochii extrem de mari de la Luvru face parte din familia Boonen. Un mare număr de alte portrete feminine — lăsînd prințesele la o parte — este răspîndit prin galerii, ca un ecou net nu numai al artei lui Rubens ci și al tangențelor sale sociale. Chiar și acelea dintre ele care nu sînt tinere mai au încă considerabile amintiri

---

\* Pălărie de pai.

\*\* Pălărie de păr. În limba franceză în original.

<sup>54</sup> Ușor și repede ca și cum cineva ar fi suflat-o acolo, în tonul cel mai transparent, acest profil cu ochii de un albastru închis și mîinile grațios încrucișate, pe fondul văzduhului albastru cu nori, face o impresie indescritibilă. Mai era oare încă Rubens însuși cel ce a introdus ulterior liniile negre de pensulă în gene și sprîncene ?

de frumusețe și, adăugate la acestea, tot felul de expresii de la cele batjocoritoare la cele adînc sufletești, numai că acestea se manifestă cu totul altfel decît în figurile ideale pătrunse de dor ale lui Guido Reni. Despre acel *air de famille* \* al acestor doamne care provine în esență tot de la Rubens, s-a exprimat destul de circumstanțiat Fromentin<sup>55</sup> și cu acest prilej a vorbit într-o manieră spirituală despre convențional în concepția portretului la o generație mai tîrzie și anume aceea a franțuzoaicelor celebre și nobile ale curții și epocii lui Ludovic al XIV-lea.

Pentru toate aceste portrete, mai exact pentru cele ale soției sale Héléne, rămîne deschisă problema dacă diferitele costume, adesea nu numai somptuoase și frumoase ci și extrem de variate, împreună cu misterioasa lor potrivire cu fiecare dintre doamne, reprezintă un simplu fapt al modei din Anvers, dacă au fost rodul gustului lumii feminine de acolo, sau dacă în esență au fost produse de Rubens. Aceleași dubii apar adesea și la Van Dyck, astfel de pildă în prezența Luisei de Tassis (Galeria Liechtenstein), o apariție de o splendoare similară, doar că la ea materialele au tonuri mai șterse. Din toate tablourile Hélénei, cel mai uimitor farmec pare să-l producă, după martori oculari, acela de la Ermitaj unde e reprezentată în picioare.

Dintre autoportretele lui Rubens nu știm să le indicăm pe cele dintr-o epocă mai timpurie de o autenticitate sigură ; în replici și copii acest cap de o frumusețe expresivă și plin de viață, a făcut un mare ocol în jur (Ca exemplar principal este socotit, după cum se aude, acela de la Windsor). Între portretele de mai tîrziu, a căror datare este sigură, s-a produs un lung hiatus între : „Plimbare în grădină“ de la München (în jurul lui 1630) și „Portretul“ Galeriei din

---

\* Aerul familiei. În limba franceză în original.

<sup>55</sup> *Les maîtres d'autrefois.*

Viena (1631); Rubens este înfățișat acolo în viguroasa prospețime a bărbăției, aici deja în scădere fizică și cu trăsături de suferință, dar încântător totuși și altfel simpatice decât fusese înainte.

Portretele de grup ale familiei, toate cu motive frumoase și naturale, ating un apogeu recunoscut în portretul proprietarului de odinioară Malborough (astăzi Rotschild la Paris): în fața unei săli festive deschise, pășesc Rubens cu Hélène într-o rochie impunătoare, ținând de ham un copil care învață să meargă. Nu vrem decât să repetăm că aceste portrete ar fi în măsură să statornicească, chiar dacă n-ar mai fi rămas nimic altceva de la Rubens, întreaga celebritate a unui pictor și a desăvârșitei fericiri pămîntești.

Dacă însă pictorul, împreună cu ai săi, par să fie înfățișați în portrete religioase, istorice și mitologice, credem numai în *asemănări neintenționate*, cum s-au născut fără îndoială de la sine și la alți pictori și cum trebuiau să se ivească din plin la Rubens, care era atât de absorbit din punct de vedere artistic de propria lui familie, atât de fericit înzestrată.

Că mai pe urmă, însă, personalitatea unui maestru însuși, trăsăturile și statura trec, într-o anumită măsură, în figurile masculine de vîrstă mijlocie din tablourile lui sacre și profane, nu este un fenomen neobișnuit. La Rubens am constatat aceasta chiar într-un tip de Christ, în schimb trebuie să respingem prezența lui în numeroase alte cazuri. Astfel, de pildă, nu înțelegem de ce vor unii să-l recunoască în orice sfînt Gheorghe, ba chiar în fiecare căpitan roman (de pildă în „Calvarul“ de la Bruxelles, în „Lovitura de lance“ de la Muzeul din Anvers, etc.), dacă toate aceste capete se deosebesc foarte mult între ele chiar și prin trăsăturile principale determinate. Niciodată nu se va recunoaște fără rezervă că Rubens s-a referit sau a făcut o aluzie, desigur intenționată, dar nu fățișă, printr-o vagă asemănare, la el însuși și

vederea nici profilurile de călugări, denumite în galerii „Duhovnicul lui Rubens“; călugărul dominican Michael Ophovius (Galeria de la Haga) a fost o personalitate de seamă și pictorul putea într-adevăr să-și dorească să-l portretizeze. În general este o societate complet diferită de cea olandeză de la Mierevelt încoace, trecînd prin toți numeroșii lui urmași. Poziția, proprietățile, ocupația, modul de gîndire, avuseseră suficient răgaz să-i dea atît olandezului, cît și olandezei, un tip și o expresie diferită.

Portretele princiare au început foarte devreme la Rubens. Dacă de la curtea mantovana sînt greu de identificat alte portrete decît ale celor înfățișați ingenuncheați pe icoana de altar a Sfintei Treimi (Biblioteca din Mantua), faptul se datorează înstrăinării comorilor de artă de acolo prin vînzările primului duce din linia nouă, Charles Gonzaga-Nevers (de la 1627) și devastării orașului în urma cunoscutului *Sacco di Mantua* (18—21 iulie 1630). Despre aceste orori, care au afectat fără îndoială și opere proprii, Rubens trebuie să fi fost încunoștiințat.

Mai ales casa de Habsburg, care-l avusese pe vremuri pe Tițian în slujba ei și în curînd avea să-l facă pe Velázquez oaspete permanent, s-a folosit din plin de arta lui Rubens. La curtea Spaniei, unde arta portretistică a unui Alonso Coello și a discipolului său Pantoja, cu credincioasa și harnica, dar arida ei fidelitate, cunoscuse o mare apreciere, Rubens trebuie să fi cucerit încă din perioada primei sale vizite (în 1603) victorie hotărîtoare la Filip al III-lea și la ducele de Lerma, prin redarea sa picturală liberă. După întoarcerea la Anvers (1609) „arhiducii“ Albert și Isabella făcuseră probabil începutul, cu o comandă mare, altarul Sf. Ildefons, în picturile căruia sînt înfățișați pe voleuri, pios ingenuncheați, sub protecția patronilor de nume; de curînd conceperea timpurie (sau cel puțin terminarea prea pripită a lucrării) face obiectul unor dubii. Formele arhiduce-

lui, neimpunătoare și poate puțin cam flasce, sînt redată aici, ca și în altă parte, pline de viață și noblețe, susținute de o atitudine cu totul princiară. Infanta Isabella Clara Eugenia, cunoscută în 1566 (aceea care apare în Don Carlos al lui Schiller), este înfățișată pe altar cu trăsături încă ascuțite, foarte vii, corespunzătoare vârstei de puțin peste patruzeci de ani; această aripă de altar trebuie să fi fost din primele părți terminate. Un deceniu mai tîrziu, cînd era deja văduvă și umbla îmbrăcată mai mult în portul ordinului Clarisselor, a fost pictată de mai multe ori de Van Dyck, dar la acesta, îmbătrînită și calmă în exterior, este numai spirit și caracter. Rubens a mai pictat-o o ultimă dată, doi ani după moarte — *post fata atque funera* \* — cînd a trebuit să-i înfățișeze, în 1635, cu prilejul lui *Introitus Ferdinandi*, deasupra porții centrale a unuia din arcurile de triumf, pe Albert și Isabella stînd în spatele unor balustrade; fiecare din aceste portrete a avut termen de execuție o zi. (Astăzi la Muzeul din Bruxelles). El pare să-i fi transpus într-o epocă mai timpurie, atît de strălucită cum n-o avuseseră niciodată, iar Infanta, răpîndind în jur măreție și viață, nu este doar obiectul preamăririi marelui artist, ci și al slujitorului apropiat. Fără îndoială că astăzi se prețuiește numai credința „față de principii“, nu aceea față de oameni. Dar Rubens concentrase poate acolo cele mai frumoase amintiri dintr-o lungă relație de prietenie.

În legătură cu celelalte portrete ale casei (despre care sîntem departe de a susține că ne-am fi format o concepție proprie) domnește în denumirile date ici-colo în galerii o anumită incertitudine, de care Rubens nu este vinovat. Astfel, de pildă, sînt confundați Filip al IV-lea (născut în 1605) cu fratele său, car-

---

179      \* După soartă și funeralii. În limba latină în original.



dinalul-infante Ferdinand (născut în 1609) ; nesigur rămîne încă botezul primei soții a lui Filip al IV-lea, Elisabeta de Franța, fiica lui Henric al IV-lea, care nu se deosebea întotdeauna de sora ei Henriette a Angliei, dar se deosebea în mod neîndoielnic de cealaltă soră, Cristina de Savoia ; în ceea ce privește autorii se duc discuții : a fost Rubens, sau a fost Van Dyck ?

Și iată un exemplu de atribuire dificilă și contradictorie care este deosebit de elocvent. Orice vizitator al Galeriei Uffizi de la Florența cunoaște marele tablou ecvestru al lui Filip al IV-lea, care acolo a purtat multă vreme numele lui Velázquez. Pe urmă s-a auzit <sup>57</sup> că ar fi o replică (*réplique*) \* a unui Velázquez care se afla la Madrid. Cine l-a cunoscut pe acest maestru numai în afara Spaniei, va renunța de la bun început la acceptarea posibilității acesteia, datorită felului lui de tratare picturală ; dar în ceea ce privește subiectul, ar fi trebuit să dea demult de gîndit accesoriile : purtătorul coifului care se grăbește în urma regelui, figurile din nori și anume doi putti cu globul, zeița păcii cu cruce și cunună de lauri și zeița războiului cu fulgerul trebuie să ne facă să ne simțim în apropierea alegoriilor lui Rubens. Dar tocmai acest nume fusese mai demult greșit amestecat în toată povestea, dintr-o eroare a lui Baldinucci : o replică a tabloului ecvestru a lui Filip al IV-lea, care era într-adevăr de Velázquez și trebuie să se mai găsească la Milano, fusese trimisă la Florența pentru celebrul sculptor Tacca, atunci cînd acesta a trebuit să modeleze în metal statuia ecvestră a regelui ; acest exemplar (astăzi în palatul Pitti), Baldinucci a crezut că este de mîna lui Rubens ; însă aici este evidentă în primul rînd improbabilitatea cronologică ; prezența lui Rubens în Spania ar fi putut fi sta-

---

<sup>57</sup> Și mai curînd la Lafenestre. Florence, p. 83.

\* În limba franceză în original.

bilită cel târziu în 1630, acolo ar fi trebuit să copieze după un Velázquez cu atîția ani mai tî-năr ca el și în afară de aceasta, nimeni n-o să mai recunoască astăzi execuția lui în tabloul de la Pal. Pitti<sup>58</sup>, considerat mult mai probabil o excelentă replică din atelierul lui Velázquez însuși. Apoi regele este înfățișat mai bătrîn decît îl cunoscuse și îl pictase Rubens în opera de la Ermitaj, ingenuncheat (după reproduce-re), și în cea de la Pinacotecă (München), cînd avusese 24—25 de ani. Printre portretele de atunci ale regelui se află de fapt și un celebru portret ecvestru al lui Rubens (1629); acesta nu poate fi totuși cel de la Uffizi, pentru că a pierit într-un incendiu. Se amestecă acum reprezentarea cardinalului-infante în armură, că-lare ; în tabloul Pinacotecii din München, provenit din atelierul lui Rubens, cardinalul-infante este înfățișat într-o atmosferă de seară tîrzie, galopînd pe un roib focos ; în depărtare se vede o luptă și un orizont înalt. Acest tablou ar putea să rămînă nementionat aici dacă n-ar exista o gravură după el de Paulus Pontius, în care se repetă sus, foarte clar, zeița războiului din portretul lui Filip al IV-lea de la Uffizi,

---

<sup>58</sup> Cu tabloul de la Uffizi, acesta nu are altceva comun decît ar avea inevitabil doi călăreți în armuri alese care gonesc alături călare. Dacă tabloul de la Uffizi ar fi fost de asemenea lucrat după un tablou ecvestru al regelui de Velázquez de la Madrid, acesta ar fi trebuit să fie complet diferit de originalul tabloului din Pal. Pitti. Cu acest prilej am vrea să avansăm presupunerea că Velázquez a fost stimulat și însuflețit să picteze portrete ecvestre, tocmai de modelele lui Rubens ce se aflau în Spania, începînd cu cel al lui Lerma (1603). Desigur că trebuie să-l fi cunoscut și pe cel al lui Carol V de Tițian (a se compara cu Woermann, „Geschichte der Malerei II, care era considerat capodopera întregii portretistici, dar caii în două picioare ai lui Rubens mai au totuși un efect complet diferit față de cel al împăratului, a cărui mișcare pare să-l fi costat încă pe Tițian multă trudă. Müntz („La fin de la Renaissance“) consideră că lacunara cunoaștere a construcției calului i-ar fi dăunat chiar și călărețului : *On dirait Don Quichotte sur Rossinante* (în limba franceză în text).

însoțită de data aceasta de un vultur. Gravura și tabloul trebuie să fi luat naștere ori imediat după victoria de la Nördlingen, din 1634, ori la ocuparea Țărilor de Jos în 1635, iar Pontius a introdus desigur zeița din văzduh numai cu aprobarea lui Rubens; cine își permitea însă un asemenea împrumut din tabloul regescului frate trebuia să aibă desigur un oarecare drept s-o facă. Între timp se recunoștea din ce în ce mai limpede ceva flamand în tabloul de la Uffizi și s-a propus ca autor (nu știm de către cine mai întâi) Gaspard de Craeyer. De la aceasta nu există un portret ecvestru al regelui ci, în schimb, al cardinalului-infante (Luvru), în capul gol, în armură, purtînd eşarpa și bastonul de comandant, sărînd cu calul spre stînga, întocmai ca la Rubens. O altă consecință a acestui fapt a fost aceea că s-a presupus și despre tabloul de la Uffizi că nu l-ar reprezenta pe rege, ci pe fratele acestuia, cardinalul-infante. Dar s-a renunțat și la această ipoteză iar ultima părere consideră că tabloul de la Uffizi este o copie a unui spaniol, poate a lui Juan Carenno, după celebrul tablou ecvestru al lui Rubens, care a fost distrus. Oare Carenno (1614—1685), care-l cunoscuse pe rege abia în anii mai tîrzii ai acestuia, să fi substituit trăsăturile tinerești pe care trebuie să le mai fi avut Filip pe vremea lui Rubens, cu cele ale epocii mai mature? Pe această cale ocolită, Rubens ar putea ajunge în drepturile lui; dar poate că ne este îngăduit să ducem mai departe concluziile: dacă un mare duce din familia Medici și-ar fi dorit și solicitat, după moartea lui Rubens, o copie după acest Don Filip al IV-lea, atunci desigur că originalul ar fi trebuit să fi fost o operă larg cunoscută și mult admirată.



Din personalitățile istorice ale Galeriei Luxembourg, regina Maria de Medici a fost desigur înfățișată atît de avantajos pe

cît permitea respectarea asemănării ; iar trăsăturile ei oricum cunoscute. erau de așa natură încît puteau fi redată atît în intimitate cît și oficial, cu o anumită expresie de măreție. Anii care sporesc sînt indicați cu multă discreție ; Rubens a preferat s-o prezinte mai matură în epoca ei timpurie decît trebuie să fi fost (de exemplu în tabloul oficerii, căsătoriei per procura), pentru a-i da în tablourile mai tîrzii mai multă tinerețe. Camarila ei era de o calitate îndoielnică, dar în suita care o înconjură cînd reprezenta tronul, a știut să-și aroge acea înfățișare sigură de maiestate, cu care apare în celelalte portrete ale ei. Prin aceasta nu sînt înțelese acele lucrări pictate în grabă pentru Galeria Luxembourg, acea reprezentare în chip de Minervă împodobită războinic, sau a Belloanei, ș.a., ci portretele din Galeriile de la Madrid și Viena ; acolo, după cum arată reproducerile, tronează cu vădită demnitate, ca văduvă ; aci, în execuție de discipoli, dar admirabili, este înfățișată în marea și nobila ei opulență, așa cum trebuie să fi vrut să fie pictată și în continuare. Soțul ei, regele Henric al IV-lea, este reprezentat de două ori în întregime în Galeria de la Luxembourg : în scena în care privește portretul Mariei și în cea în care îi predă regența, aceste două tablouri de care s-au ținut artiștii de mai tîrziu, au devenit de fapt și ele hotărîtoare pentru toată mareața lui amintire<sup>59</sup>. Portretele mici ale tînărului Franz Pourbus

---

<sup>59</sup> Noi nu facem nici o comparație cu reprezentările lui Henric din cele două schițe de călătorie de la Uffizi, socotindu-le neterminate, și tot astfel poate rămîne în afara discuției apoteoza lui de la Luxembourg, care a ieșit așa curios. N-ar fi însă din toate punctele de vedere, atît cel istoric cît și cel artistic, o lucrare utilă și plină de învățăminte, să se reconstituie cu ajutorul cîtorva fotografii transformările înfățișării regelui, așa cum decurg ele din documente ? El ar fi fără îndoială mai vrednic de aceasta decît nepotul său Ludovic al XIV-lea. — De unde se născuse însă la Rubens acea profundă simpatie pentru Henric al IV-lea și dorința de a-l transfigura ?

(Luvru) n-ar fi păstrat această amintire la o prea mare înălțime ; încă în gravura lui Cherubino Alberti și pe urmă mai ales în gravura mare a lui Goltzius, Henric apare totuși, în ciuda spiritului și vioiciunii sale, istovit și ciudat, iar în ultima parte a vieții ar fi avut, după câte s-a spus, o înfățișare zdruncinată. Dacă, și când l-a văzut Rubens pe rege, nu se știe ; s-ar putea ca acest lucru să se fi întâmplat în timpul călătoriei spre Italia sau în urmă (1600 sau 1609), și l-a înzestrat pe Henric cu o siluetă înaltă, și grandoare proaspătă și deschisă, care a dominat pînă astăzi reprezentarea acestuia. Arta înaltă, transformatoare, a servit mult întregii case regale ce se trăgea din Henric. — O a treia extrem de necesară fizionomie din punct de vedere istoric din acest ciclu, este în „Încoronarea reginei“, femeia princiară din mijlocul suitei ei, cu trăsături frumoase dar puțin îmbătrânite și deformate de grăsime : mai întîi o curiozitate a istoriei statului, căci este prima soție de care a divorțat Henric și care a participat la serbare în cortegiul succesoarei ei, pentru că era ultima membră a casei de Valois, sora celor trei regi premergători, fără de care curtea n-ar fi fost în plen ; pentru contemporanii mai bătrîni ea rămăsese tot ceea ce fusese doată în tinerețea ei splendidă, Marguerite de Valois și nu putem spune dacă există un portret sigur și timpuriu al ei ; dar pentru istoria Franței este martora de neînlocuit grație „memoriilor“ atît de viu scrise<sup>60</sup>. Pentru numeroase alte persoane nobile prezente în toate aceste tablouri există indicații de nume, care trec drept sigure, și la încheiere (1625) mai trăia multă lume care putea să hotărască asupra exactității lor, astfel încît fidelitatea portretistică poate fi în general acceptată.

■

---

<sup>60</sup> A trăit la Paris (în 1615), pe partea stîngă a Senei, într-un palat cu un parc superb.

Pentru pictura animalieră Rubens se află la cumpăna timpurilor, ca stăpînul și maestrul ei cel mai mare ; exista și înainte și a existat și după el. A întrunit cele două mari însușiri care îi sînt necesare : impulsul puternic de a recunoaște și înfățișa animale monumentale și bucuria pentru tot ce se mișcă în general. În animalul liniștit și în cel care stă inactiv, este fără îndoială frumusețe și maiestrate, dar numai cel înfățișat în mișcare dezvăluie viața în plenitudinea ei. Dar pentru cel dotat și predestinat pentru acesta, totul devine impuls și nici nu cutezi să-i socotești cu amănuntul tot ceea ce l-ar fi putut duce la propășire. Ce a luat Rubens cu sine pe drum din arta veche a Țărilor de Jos, din gravurile locale și gravurile germane pe lemn, desigur că n-a fost mult și nici o trăsătură din ele nu se trădează de pildă în caii lui. La Mantua însă două mari impresii au pus inevitabil stăpînire pe el : „Triumful lui Cezar“, din pictura animalieră a lui Mantegna și celebrul grajd al arhiducilor din realitate, ai cărui cai de rasă erau chiar glorificați în mod obișnuit, cîte unul, în frescele din Sala de' cavalli (Palazzo del Te) ; în calitate de cavaler al lui Vincenzo Gonzaga a însoțit un dar al acestuia, pentru curtea lui Filip al III-lea, de la Valladolid (1603), compus din cai și o minunată caleașcă și tot acolo s-a și născut de îndată un portret ecvestru, acela al ducelui de Lerma, pe vremea aceea atotputernic. Sigur că în Italia, cel mai aproape i-au fost probabil operele din antichitate, caii plini de mișcare din bătăliile amazoanelor și luptele celților de pe sarcofagele romane și poate ici-colo cîte un leu frumos de marmură ; din Renaștere a primit însă — în afară de călăreții de bronz ai lui Donatello și Verrocchio — cel puțin o impresie adîncă și foarte puternică. I-a căzut sub ochi un desen de, sau după Leonardo da Vinci, reprezentînd bătălia cavaleriei pentru steag din cartonul său florentin al luptei, iar astăzi reproducerea ei

de către Rubens este singurul nostru document pentru acest motiv măreț. (Luvru, desenul de mână ; se adaugă gravura lui Edelinck). Dacă a mai întâlnit în continuare tradiția studiilor ecvestre a lui Leonardo sau încă ceva din schițele lui pentru portretul ecvestru al lui Francesco Sforza, pe un cal în două picioare, rămîne neidentificat ; de Michelangelo în schimb nu putea să nu cunoască acea frescă din Capella Paolina a Vaticanului, înfățișînd calul din convertirea lui Pavel, care deși gonește sălbatic, pare totuși de lemn ; de restul lumii animaliere a lui Michelangelo se apropie în mod izbitor : partea din față a trupului centaurului din Palazzo Buonarroti ; peștele din fresca cu Ionas și jumătatea animalului de povară din potop (Capella Sixtina), precum și berbecii parțial vizibili din Sagrifizio (tot acolo). Elemente mult mai mărețe a dobîndit Rafael de la cal (în Heliodor, Attila, în lupta de la Constantin, pentru care se presupune că a existat în mod cert un carton de mîna lui) și acest animal este atît de puternic însuflețit și realizat încît contribuie încă la redarea momentelor mari și patetice printr-o reprezentare corespunzătoare. În schimb, pentru numeroasele animale de diferite genuri care apar în povestirile loggiilor Vaticanului, pare că li s-a dat prea multă libertate ajutoarelor care au contribuit la execuție.

Nici venețienilor. nu le-a datorat Rubens nimic sau mai nimic în ceea ce privește redarea animalieră. De la Giorgione poate fi văzută, deși prost întreținută, fresca de la Fondaco de'Tedeschi, „Călăreți într-o perspectivă de coloane“, pe care o mai amintește și Ridolfi (I, p. 87). Tițian a pictat bine animalele liniștite, de pildă turme întregi de oi la o anumită distanță, sau mielul lui Ioan, precum și iepurașul Fecioarei din „Vierge au lapin“ (Luvru) ; dar caii lui (chiar și cel al lui Carol Cvintul, vezi și observația de la p. 170) au o mișcare defectuoasă, prezintă o formă foarte

convențională, atît caii în două picioare cît și cei ce se prăbușesc în «Bătălia de pe pod» (așa-numita bătălie de la Cadore), pe care Rubens oricum n-a putut s-o cunoască decît din reproduceri încă nesigur existente pînă azi. Cel mai izbutit dintre animalele lui (Galeria de la Kassel) trebuie să fie excelentul cîine de vînătoare din portretul domnului îmbrăcat în roșu, și foarte izbutit mai este cîte unul dintre cîinii spanioli, dar numai în repaos, căci spaniolii în mișcare încep fără îndoială cu Rubens și Van Dyck. Cel mai rău le-a mers leilor la Veneția. Era de așteptat ca într-un oraș care era deschis atît de larg transportului pe mare al animalelor sălbatice și-l avea ca patron pe Sf. Marcu, cel puțin leul să găsească o redare excelentă ; și chiar la Tițian de pildă leul Sf. Ieronim (Brera) este un animal redat foarte convențional iar cît îl privește pe cel din tabloul votiv al dogelui Grimani cu o Fides (Palatul dogilor), nu poți decît să nădăjduiești că n-a fost pictat de maestru. La Tintoretto și Paolo leii sînt cu totul minori, scoși parcă dintr-o memorie înșelătoare, sau niște făpturi înfățișate cu repulsie ; iar la alții, mai tîrziu, leul iese chiar ridicol de sentimental. Caii lui Tintoretto sînt jalnici și nici chiar Paolo Veronese n-a făcut în fond altceva decît să se descurce cu abilitate, fără dragoste pentru animale. Capetele le redă poate cel mai bine dintre toți pictorii italieni de pînă acum și în culisele sale ecvestre, adică în ceea ce privește figurile de călăreți de pe marginea tablourilor este, cum trebuie admis, bogat în învățăminte chiar pentru Rubens ; de îndată însă ce calul trebuie să apară din profil chiar și numai redat pe jumătate, elementul convențional își cere dreptul. (Calvarul de la Dresda) și caii ce se cabrează sînt, în ciuda intenției de a reda momentul, de un efect foarte dubios. (La Sf. Sebastian din Veneția unul dintre soffitti ovali din istoria lui Esther ; în Sala del maggior consiglio din



Palatul dogilor, în Veneția încununată de glorie, caii celor doi ofițeri de jos). Cine vrea însă să se convingă mai îndeaproape de indiferența lui Paolo în redarea animalelor, să compare capul taurului din răpirea Europei, în toate trei variantele (Sala Anticollégio din Palatul dogilor; Galeria capitolină, National Gallery). Abia la cîinii lui Paolo ai impresia că au fost pictați de bună voie, de dragul frumuseții aspectului lor, în special neuitatul cîine gălbui care revine în atîtea locuri; de aici a învățat și Rubens cum se însufletește grațios, în redări istorice mari, mijlocul unui prim plan, printr-un grup de cîini aleși. În schimb, de maimuțe, care erau agreate în casele venețiene nobile și au fost incluse de Paolo chiar în picturi cu subiect sacru, ca de pildă ospățul lui Grigorie cel Mare (Monte Berico), Rubens n-a făcut uz<sup>61</sup>. Desigur că a găsit la Iacopo Bassano (1510—1592) întreaga lume de animale redată după natură, admirabil armonizată ca lumină și culoare, dar nu era cea la care ținea, oi, capre, viței, măgari, cîini ciobănești, etc. În schimb florentinul Antonio Tempesta a imortalizat în gravurile sale, pe lîngă alte animale și pe cele din depărtatele ținuturi sălbatice, lei, tigri, elefanți etc. și tocmai cînd sosisse Rubens în Italia mai scosese și o publicație în care pretindea că descrie chiar și cele mai cumplite lupte dintre ele, în realitate însă, este vorba în general de animale zugrăvite din auzite și chiar animalele domestice ale lui Tempesta mai lasă mult de dorit, pînă și caii cu care este atît de larg în numeroasele sale compoziții istorice pentru gravură. — Ba despre cal s-ar putea susține că, exceptîndu-l pe Leonardo, toți maeștrii italieni mai degrabă s-au temut de acest animal nobil, deși au trebuit să-l înfățișeze din plin în bătălii și cortegii trium-

---

<sup>61</sup> Poate cu excepția tabloului lui Cimone (după navela lui Boccaccio, Galeria din Viena) unde apare o maimuță care gustă dulciuri pe furiș.

fale. Redări izbutite de animale au fost menționate mai înainte în frescele lui Annibale Carracci ; caii școlii din Bologna nu sînt nicăieri importanți în tablouri, chiar dacă cei de la carul lui Apolo, în „Aurora“ lui Guido, sînt excelent conturați.

Rubens poate să fi fost călăreț din tinerețe ; în serviciul mantovan și-a însușit apoi cea mai perfectă cunoaștere a esenței făpturii calului, iar la Anvers a avut cai andaluzi admirabili și „călărea prin oraș ca alți cavaleri și domni înalți, împodobit cu lanț de aur“. (Bellori, *Le vite*, ș.a.m.d.). Fără îndoială că de atunci a intervenit o puternică schimbare a gustului european, care a preconizat o formă mai zveltă a calului (realizată prin încrucișarea cu sînge arab și apoi englez). Ne vom reactualiza cu plăcere nobilul animal din vremea aceea, înfățișat de Rubens, la început nici măcar într-un tablou cu subiect istoric, ci pur și simplu în chip de cal de călărie : este acel tablou (care nu se mai prezintă astăzi) din proprietatea Muzeului din Berlin : afară, într-un peisaj sub cerul liber, trei domni călare care învață să călărească, astfel că unul își ține calul la pas, altul la trap și al treilea în galop. Se pare că Rubens n-a văzut niciodată războiul ; el n-a umblat ca Bourguignon mai tîrziu, timp de trei ani în urma lagărelor de campanie și cu toate acestea zugrăvește ca nimeni altul înaintea lui participarea calului la patima generală, felul în care îl poartă pe om repede și sălbatic în tumult ; el cunoaște animalul la primejdie și furie și-l ridică la rangul de purtător principal al momentelor cumplite din bătălii și lupte între animale. Despre divinația mai înaltă care probabil că l-a purtat cînd a compus „Bătălia amazoanelor“, „Pieirea lui Decius“ și grupurile de călăreți ale lui Sanaherib, fiecare dintre privitori poate să-și facă singur idee ; cu un simplu studiu nu s-ar fi putut ajunge la acele momente sălbatice ale unei cumplite înclăștări ; însă trebuie reamin-

tit încă o dată mănunchiul de lumină care a trecut de la Leonardo la Rubens.

În portretele călăreților a acționat apoi ceva ca o predestinare. N-a fost o întâmplare că acest gen cultivat atât de rar a găsit dintr-o dată, în zorile secolului 17, un reprezentant atât de puternic ca Rubens cu *Lerma* (1603), arhiducele *Albert* (1521 ? Windsor), *Filip al IV-lea* (în jurul lui 1629); și pe regii precursori se pare că i-a pictat pe cal, în timpul primei și a celei de a doua vizite în Spania; pe *Filip al III-lea*, probabil totuși după natură, pe *Filip al II-lea*, „într-o concepție ideală“, după moartea lui. Prințese călare fuseseră reproduse demult în reprezentări de intrări în oraș, nunți etc., dar *Galeria Luxembourg* deține, ca amintire a luării localității *Pont-de-Cé* (în timpul războiului dintre partidele de la curte), pe *Maria de Medici* venind triumfătoare călare pe un elegant cal bălan, cu bastonul de comandă pe care sprijină mîna în întîmpinarea privitorului, în jurul ei plutind și înconjurînd-o *Victoria*, *Fama* și *Fortitudo* și noi nu cunoaștem un alt exemplu de rezolvare mai plină de efect a unei asemenea sarcini. Este apoi răsplătit efortul de a observa cum portretul ecvestru al prinților și generalilor din timpul războiului de treizeci de ani pictat sau gravat, devine aproape o tradiție generală. La Rubens însă ne vom îndrepta întotdeauna de la animalele folosite convențional, la cele din tablourile fanteziei libere, la caii din luptele cu animale și la bătălia lui *Decius*, la acei admirabili armăsari și bălanii din „*Răpirea fiicelor lui Leucip*“, sau din martiriul sfintului *Lieven*, la calul sur înfățișat urcîndu-se din profil și care și-a azvîrlit călărețul într-o lume mai liniștită, la acel cal cuminte, purtîndu-și stăpînul rezemat în scări, care dă ascultare celor săraci și lipsiți de ajutor, tăindu-și o bucată din haină pentru unul din ei. Ocupîndu-ne de Rubens, nu poate rămîne neamintit tabloul de la Windsor (chiar orientîndu-ne după o simplă

fotografie) dacă n-ar fi decît pentru faptul că a fost modelul mai pregnant al unui tablou al lui Van Dyck (în biserica din Saventhem) care s-a bucurat de o celebritate intrată în anecdotă și care din eroare este socotit o invenție a acestuia din urmă: „Binefacerea Sf.-ului Martin“.

Altminteri, acest mare discipol trece pe lîngă învățătorii lui, cu un șir întreg de nobile și princiare tablouri ecvestre care, răspîndite de la Roma, Genova și Torino pînă la Paris și în Anglia, fac pretutindeni cea mai vie strălucire a galeriilor respective. Cine ar putea spune atunci cît de departe a ajuns, mijlocit sau nemijlocit, influența lui Rubens prin tablouri și gravuri, dacă în Olanda în general, pe lîngă o multilaterală reprezentare animalieră, Philipp Wouvermans a proclamat înmiit lauda calului? Dacă Belgia a plasat pictori de război, adică pictori de călăreți ca Snayers, Van der Meulen ș.a. în cele mai diferite armate?<sup>62</sup>. S-a afirmat oare în Italia, prin napolitani și nordici cosmopoliți, o pictură bataillistă extrem de întinsă? A fost fără îndoială o trăsătură a timpului, dar are totuși importanță cine dă tonul. În aceste bătălii domnește adesea multă grabă și mult plagiat, însă ele au cel puțin premisa adevărului din natură și a vieții. Caii în stil manierist și cu mișcări convenționale din secolul 16 au pierit, și în general Rubens a fost acela care le-a pus capăt.

În afară de aceasta, Rubens a cucerit și o lume mai largă pentru pictură: aceea a animalelor sălbatice mai puternice, în existența lor ca suită a unor zei, în viața lor din pustiu (Tabloul mare cu lei și tigri, Dresda), și în lupta lor teribilă cu oameni, de obicei călare. A fost un impuls înalt al naturii lui: el a fost uneori silit să înainteze sin-

---

<sup>62</sup> Despre toată seria de pictori de bătălii din Anvers în secolul 17, a se compara mai ales cu Woermann, *Geschichte der Malerei*, III).

gur în barca lui spre larg, în furtuna cea mai sălbatică a devenirii și nu se oere nici pictorilor și nici privitorilor să-l urmeze acolo ; o dată însă, a trebuit să existe, după cît se pare, un om cu o asemenea înzestrare. Și acesta a fost atît de puternic și atît de fericit încît a putut să găsească în apropierea lui și să formeze cel puțin un tovarăș și ajutor vrednic : Frans Snyders din Anvers (1579—1657), care a venit la el din atelierile lui Breughel și Van Balen, după cum se spune : „nu pentru învățătură ci pentru colaborare“. Acesta însă este un joc de cuvinte ; Snyders a trebuit să fie pus de el să învețe totul de la început, pentru a-l putea ajuta — aici și în atîtea alte picturi.

Chiar și discipolii adevărați au învățat să execute strălucit după planurile maestrului, ca forme, culori și lumină, cele mai puternice scene de acest gen, și marea vînătoare de lei de la Dresda ar putea fi sigur socotită de mîna lui, întocmai ca aceea a Pinacotecii din München, dacă riguroase cercetări de specialitate n-ar fi demonstrat contrariul, căci actualitatea, această desfătare în clipe deja trecute și altele viitoare ale luptei, atinge aici punctul culminant. După cît se știe, Rubens a ținut un leu mai multă vreme și am recunoaște cu plăcere acest animal, poate în leul cu pas mîndru și nerăbdător al lui Marcu din tabloul evangheliștilor. (Ciclul alegoriilor pentru Filip al IV-lea). Pentru studiul speciei animale, Rubens trebuie să fi folosit orice prilej, dar aceste împrejurări n-ar fi lipsit nici altor pictori ; cine altul însă s-ar fi apucat să picteze minunata tigroaică care se înfoaie la crocodilul din tabloul celor patru fluvii ale lumii (Galeria din Viena) ? Prin gravorii lui, anume Bolswert și Soutman, nu s-a răspîndit pînă departe numai faima tablourilor menționate și ale altor imagini de animale, mai ales ale luptelor dintre ele, ci s-a putut vorbi de atunci înainte cu toată seriozitatea, de un gen cu acest conți-

nut. Deja Vînătorii de mistreți și de urși se situează cu cinste alături de tablourile maestrului, iar în Pinacoteca din München, cei doi tineri lei ai săi care urmăresc un cerb sînt „de o uimitoare vioiciune și de o admirabilă compoziție“. Dar între vînătorile de mistreți locul de frunte îl va ocupa tabloul de mină proprie al lui Rubens de la Dresda, o scenă de un dramatism complex cu figuri de dimensiuni mai mici, într-o poiană admirabilă, reprezentînd în același timp o „moralitate“ despre caracterul inexorabil al soartei, prin înfățișarea sfîrșitului acelui animal bătrîn, primejdios și puternic, învins de țărani, vînători, călăreți și un mare număr de ciini. I-a plăcut însă lui Rubens să înfățișeze chiar și aici lupta încă nehotărîtă definitiv și chiar într-o vîntătoare de cerbi (Muzeul din Berlin) animalul se mai apără împotriva cîinilor. Dintre vînătorile de lupi aceea (odinioară) a lordului Ashburton (Londra) pare a fi foarte timpurie (1612) și complet proprie, și pare a cuprinde printre vînătorii călare pe Rubens împreună cu prima lui soție. Dintr-o gravură se cunoaște o vîntătoare de hipopotami și crocodili, de către mauri călare, însoțiți de ciini; aici, unde nu poate fi vorba de o constatare reală, domnește totuși o mare forță de actualizare, iar imensele animale sînt reprezentate în racursiu, astfel încît acoperă cît se poate de puțină suprafață. Dar Rubens a început să ia în stăpînire lumea animalelor sălbatice odată cu lupoica, încă de pe atunci, atît de plină de viață, a lui Romulus și Remus.

Despre cîinii lui Rubens a mai fost vorba în treacăt. În afară de rasă și înfățișare acest animal mai are uneori și pictural o funcție: cîinii care sar însoțind o scenă cu mișcare multă, ca de pildă o horă, pot să întărească substanțial impresia de actualitate. Cîinele de vîntoare la Rubens este definit în esență ca „ogar scoțian“, cu toate acestea în tablourile sale de vîntoare apar și prepelicari

frumoși și zvelți din speța cea mai bună a zilelor noastre și nu lipsește nici dogul. Cu propriul său cîine de casă din epoca ce-a urmat după 1630, împreună cu păunii și curcanii lui, facem cunoștință în savurosul tablou de familie al Pinacotecii din München „Plimbarea prin grădină”. Cîinele ciobănesc îl zugrăvește în „Închinarea păstorilor”. Astăzi în schimb se trece de cele mai multe ori sub tăcere că toată specia aceasta atît de apropiată omului și-a ocupat poziția înaltă în artă în esență datorită lui Rubens. Pentru măgar, care este de neînlocuit în „Închinarea păstorilor”, în cea a magilor precum și în „Fuga în Egipt” a devenit cunoscut, în timpurile mai noi, un remarcabil studiu de Rubens. — Rubens a lăsat pisica pe seama lui Iordaens, care s-a priceput admirabil să redea acest animal.

•

În marele ansamblu al operei lui Rubens peisajele vorbesc un limbaj cu totul special și se află și sufletește într-o relație specială cu creatorul lor. Aici n-a fost lipsită de importanță tradiția de la Anvers; din tablouri și gravuri, chiar destul de cuprinzătoare, ale unor precursori mai apropiați ca Breughel, Vinkebom ș.a., Rubens se familiarizase din tinerețe cu înfățișări de sfinți, povestiri și personaje mitologice care nu părăsiseră altceva decît să ofere pretextul pentru vederi peisagiste mari, fantastice, de obicei excesiv de bogate. În Italia, a cărei pictură peisagistă de la începutul Renașterii nu poate fi ruptă pe deplin de influența Țărilor de Jos, exista spre sfîrșitul secolului XVI un stil fantezist asemănător cu cel de acolo, la care s-a adăugat o monumentală folosire a frescei, iar pictorii romani de istorii din epoca manieristă luau adesea chiar ajutoare din Țările de Jos pentru pictura peisagistă din biserici și palate. Cu toate acestea se produsese deja o schimbare cînd Rubens a apărut la Roma : La Annibale Carracci și (după cum se pre-

supune) prin aceasta, la un concetățean al lui Rubens cu o poziție importantă, Paul Bril, fantasticul și bogăția excesivă făcuseră loc, în favoarea simplificării, a imitării, la forme mai puține și mai puternice și la un adevăr mai mare al vegetației. Rubens trebuie să-l fi cunoscut pe Bril la Roma și cu un alt reprezentant de frunte al peisajului înnobilit, Adam Elsheimer din Frankfurt, a intrat într-o poziție apropiată cu Bril, care a fost menționat cu prilejul tabloului fugii în Egipt. În schimb pictura peisagistă din Veneția l-a mișcat puțin pe Rubens. O anumită impresie a fundalurilor peisagistice din tablourile mitologice ale lui Tițian, privitoare la proporții și armonizarea cu personajele, nu se poate dezminți și chiar Tintoretto cu fantasticele sale efecte de lumini și umbre poate să-i fi oferit un impuls. Singura adevărată vedere la el este probabil Escorialul, poate deja rod al primei sale vizite în Spania. După exemplarul de la Dresda, acesta pare extrem de liber și pictat parcă din memorie; întreg tabloul este străbătut de raze de soare, care se strecoară printre nori, adînc coborîți peste pămînt și în spatele marii clădiri, coboară direct o slabă rază de lumină.

Se știe că în tablourile narrative ale lui Rubens faci cunoștință cu un cer complet diferit; sînt acele adieri catifelate, minunate, umede, cu norii frumos alcătuiți și adesea îți face plăcere să crezi că el a dat, prin acestea, cu propria lui mîină tonul și în pictura mare, unde de obicei discipolii făceau cel mai mult. Dacă ar fi fost ca unul din precursorii săi italieni să-i producă în sensul acesta o impresie, acesta ar fi trebuit să fie Paolo Veronese, la care a găsit o armonie între povestire și adierile văzduhului ca aceea pe care și-a însușit-o mai târziu.

Reîntors în patrie, l-a întîlnit din nou pe prietenul său Jan Breughel, așa-numitul Sammetbreughel. Acesta poposise și el înainte în



Italia, dar nu ca discipol al artei de acolo ci mai degrabă din pricina fanteziei sale și a artei finisajului, ce-i duseseră faima de valoros fiamingo \*. Acum însă avea la Anvers o poziție vrednică de laudă, înaltă și cu totul specială, în direcția transformării compoziției peisagiste și a bogatei încărcări a acesteia cu alte elemente din natură, în parte biblică și în parte popular flamandă. În ambele cazuri, a izbutit să depășească fantasticul și stridența și nu a mai rămas legat de trecut decât printr-un exces general de bogăție. Jan Breughel mai sintetizează odată în chip strălucit arta mulțimii, a mărunțului, a detaliului în timp ce Rubens aduce cu sine măreția, iar în peisaj el a fost un poet demn de atenție și ultimul de tipul celor vechi; din accesoriiile lui, cele din urmă sînt în special de o admirabilă vioiciune, mai ales cînd sînt înfățișați călători cu trăsuri și cai, adesea în caravane întregi. În afară de aceasta n-a renunțat niciodată la studiile lui de tinerețe, reprezentarea florilor. Pentru subiectele ideale, în special cele mitologice, s-a asociat bucuuros cu alții și cu atît mai mult cu Rubens, cînd era vorba de tablouri prețioase. Semnalăm aici numai ce conține Pina-coteca din Munchen : „Diana cuprinsă de somn cu nimfe“, pîndită de satiri și „Diana odihnindu-se, cu suita ei“ (primul tablou cu figuri de mîna lui Rubens) conțin peisaje și animale de Breughel; dar în jurul celebrei Madone cu copilul, acesta din urmă a pictat „Cununa de flori“, după care tabloul și-a luat astăzi numele și în jurul căruia plutesc unsprezece putti. Aici, unde am prefera poate o ghirlandă de trandafiri, în genul picturii mari a lui Daniel Seghers, buna înțelegere colegială a mers poate prea departe, căci florile lui Breughel, splendide, alese dintr-o mare diversitate, aparțin încă stilului mai vechi, conștiincios, aproape miniatural, dar cei doi mari artiști au vrut

---

\* În limba italiană în original.

să-și lase unul celuilalt libertatea de simțire. Și în minunatul rai (exemplarul principal în Galeria de la Haga) unde Rubens a pictat pe Adam și Eva, Breughel, care a preluat peisajul și numeroasele animale, a putut să impodobească prim planul cu tot felul de flori dispartate. Cea mai curioasă dintre colaborări o dezvăluie apoi (din nou la Pinacoteca din München) tabloul Florei cu putți și nimfe, unde Breughel, cu desişul de flori bogat și strălucitor dintr-un luminis de pădure cu ruine, pare a revendica chiar înfiietatea.

În rest Rubens a dispus singur asupra peisajului din povestirile sale și le-a finisat — cel puțin în pictura mare — împreună cu terenul din prim-plan și cu accesoriile, mai ales cu ajutorul lui Lukas Van Uden și Jan Wildens. Fundalurile cu peisaj și în special cele de mînă proprie vor fi socotite, la o cercetare mai apropiată, mult mai însemnate decît la prima vedere. Tablouri ca „Răpirea fiicelor lui Leucip“, ca „Judecata lui Paris“ sau „Grădina iubirii“, trădează un puternic pictor peisagist care ştie să-și asocieze magistral la povestire efectul marii naturi libere și-și face din lumină și aer, vegetație și depărtări tovarăși care-l ajută. Chiar și depărtările peisagiste din Galeria Luxembourg (unde a avut ca ajutor, în afara celor numiți și pe Jodocus Momper), deși par neînsemnate prezintă, după ce au fost văzute de mai multe ori, un neobişnuit efect poetic. Dintre tablourile de vînătoare, unul mai mic, vînătoarea de mistreți de la Dresda (de mînă proprie) își urmează cursul pe liziera unei admirabile păduri ai cărei arbori mai sînt toți caracterizați individual cu mare sîrguință, iar acest tablou timpuriu prezintă și studii cu totul diferite față de impresiile de vînătoare și de cele de la plimbările călare.

În peisajele independente se descoperă însă nemijlocit un om din nord cu o urmă de înzestrare pentru vis care se cere exteriorizat în peisaj și omul mai are și forța și pof-

ta s-o facă, pe lângă tot restul creației sale uriașe. Ceea ce i-a spus natura, fără îndoială adesea numai în cuvinte șoptite, s-a transformat înlăuntrul lui în viziuni emoționante proprii și astfel au fost dăruite înapoi lumii. De aceea ele sînt, din cîte știm, numai tablouri finite ale unei palete complete și nu simple schițe sau studii provizorii. Ele au luat naștere în epocile diferite ale unei mari cariere, unele încă din Italia; cele mai multe provin însă din perioada mai tîrzie și judecînd după dimensiunea lor mijlocie, uneori mică, au reprezentat o creație de șevalet deosebit de plăcută artistului deja chinuit de gută care trebuie să-și fi consacrat perioadele intermitente de sănătate, realizării acelor lucrări capitale pentru altare și palate, pe care le-am menționat mai sus. Peisajele pare să le fi pictat de cele mai multe ori pentru el și chiar dacă o mare parte din ele au fost gravate aceasta s-a întîmplat într-o vreme cînd gloria lui mondială și cerința pentru orice era creație „de el“, atinsese punctul culminant. Gravorii le doriseră și ei, și anume Bolswert, care era în bună măsură capabil să urmărească intențiile marelui maestru. Din aproximativ cincizeci de peisaje recunoscute, 36 par să fi fost gravate.

Rubens n-a avut vreo rezervă pentru măreția și importanța accesoriilor și i s-ar fi părut curios ca cineva să fi venit să cerceteze dacă personagiile dintr-un peisaj reprezintă un întreg eveniment și ce măsură ar fi trebuit să li se aplice. Castelului înconjurat de șanț cu apă și cu turn exterior, în asfințit (Luvru) i s-a adăugat poate printr-o a doua hotărîre, bătălia întreită de lance între perechi de călăreți în zale însoțiți de crainici și scutieri iar acum tabloul este în principal un tablou tragic de gen, o luptă între cavaleri. Și cine oare vrea să judece riguros după genuri dacă ocupațiile agricole ale unor admirabile grupuri vii de oameni și animale umplu prim planurile pînă în imediata apropiere? Și minunații viței, cai, și 198

oile ș.a., desigur că nu sînt executați de Snyders ci de maestrul însuși și poate că animalele erau chiar din proprietatea lui rurală. Să privim de pildă peisajul de la München cu curcubeul și tot acolo pe cel cu turma de vaci care paște și să adăugăm la aceasta Întoarcerea de la cîmp în amurg, în timpul cînd se culege finul, de la Pal. Pitti. Tabloul acesta din urmă oferă și o indicație de loc, căci turnul înalt din depărtare nu e altul decît cel al catedralei St. Rombaud de la Mecheln, iar în regiunea aceasta se afla Steen, domeniul nobil pe care Rubens îl dobîndise în 1635. Acest Steen însuși izbutești apoi să-l cunoști (National Gallery) într-un peisaj mare și strălucitor cu lumină de dimineată ; clădirea nu prea mare a castelului se ridică în stînga între copaci ; ca accesorii, un singur vînător se lasă pe genunchi și țintește în prepelețe, o trăsură vine dinspre micul castel, Rubens cunoaște aici fiecare tufiș și fiecare pășune, fiecare șir de ploi, fiecare mănunchi de sălcii și fiecare riuleț. Asemenea lui Philipp de Koninck și uneori lui Ruysdael a trebuit să ia raza vizuală de sus pentru a putea reda o lărgime vastă și aproape dreaptă, pînă în depărtare ; totul este însă tratat cu bucuria senină din care vorbește participarea cea mai adîncă și chiar văzduhul (în măsura în care a rămas neatins) este din cele mai frumoase pe care le-a pictat Rubens. Și altminteri, depărtările lui sînt uneori o țară întreagă cu porțiuni de pădure, sate, case de țară, lunci, cîmpii, pînze de apă peste care razele soarelui domnesc pînă departe. Pădurea închisă apare ici-colo, de exemplu după o gravură de Bolswert, într-un admirabil tablou străbătut de razele asfințitului ; altfel preferă liziera pădurii și redă cu farmec perdelele de arbori în funcție de lumina care le străbate. Despre alte scene mitice, care sînt și celebre priveliști de peisaj, mai trebuiesc amintite, din spusele altora : *La charette embourbée*, de la

Ermitaj, cu apus de soare și răsărit de lună ; iar la Windsor, așa-numita Luncă de la Lalken<sup>63</sup>.

Luvru posedă în afară de „Turnir“ așa-numita „Pastorală“, acel tablou răspîndit și în frumoase variante, chiar de mînă proprie și în mai multe gravuri, care dă la iveală — prin oamenii, turma de oi și peisajul la un loc — accentul curat al unui amurg liniștit. Dintre păstori, în parte în veșminte simple, antice, vine o pereche tinărară din stînga ; un păstor șade, cîntînd tare și cu entuziasm sub un copac, are fluiere în mîini ; lîngă el se odihnește în iarbă o femeie tinărară care se uită la perechea aceea ; în mijlocul prim planului este plasată însă o adorabilă pereche de îndrăgostiți scoasă direct în viața pastorală din lumea nobilă a „Grădinii iubirii“, și sugerează poate aceeași epocă de apariție. Peisajul din stînga, cu grupuri de copaci al căror sol variat e indicat ochiului prin petele de soare, merge din mijloc și se termină într-o depărtare plină de semnificații, bogată și frumos gradată, deasupra căreia plutesc norii unei furtuni ce s-a depărtat. Extrem de caracteristic este apoi, tot în Luvru, micul Peisaj cu pla-

---

<sup>63</sup> Din proprie cercetare mai adăugăm : la National Gallery două mici tablouri : un teren ce se urcă lin către o lizieră depărtată de pădure cu splendide grupuri de arbori, în față în dreapta, un vad spre care se îndreaptă o trăsură ; — și un admirabil apus de soare cu o turmă în față și un mic castel în dreapta ; orizontul peste jumătatea tabloului. — Galeria Baring (Lord Northbrook) din Londra : un splendid micuț peisaj, în care o trăsură se îndreaptă spre o apă. Bridge-water Gallery : un tablou a cărui atribuire rămîne nesigură, sus patru pandantive de la Farnesina, între care un peisaj strălucitor cu munți, ape, insule, orașe, aproape în genul lui Paul Bril. — Dudley House : peisaj sub clar de lună cu pomi, o apă în care se oglindește luna și o depărtare modestă, în față un cal care paște. — Grosvenor Gallery : un mic tablou fin executat, presupunîndu-se a proveni din epoca de la Anvers, premergătoare Italiei : pe o înălțime în dreapta mori de vînt, în stînga o vale adînc tăiată cu un castel, parc, depărtare lină și un pic de mare : țărani vin de la lucru cu o căruță, pe deal în jos (note din 1879).

să de păsări, care din păcate a fost tot atît de rău întreţinut ca şi precedentul. Rubens a pictat mai întîi aici soarele pentru plăcerea lui, aşa cum a făcut şi altădată, şi anume în lupta cu o atmosferă încărcată ; în dreapta un rîu cu un mic pod, mai departe o moară de vînt, o turlă de biserică şi un teren deluros ; în stînga, pe deasupra unui fel de drum părăsit, un vînător de păsări cu capcană a întins o plasă, în vreme ce trei oameni stau pe jos şi-l privesc. Este neîndoielnic că tabloul produce un efect extrem de original ; uimeşte însă, iarăşi, cum a luat fiinţă, din observaţii zilnice. Trebuie să constatăm din nou că mai puţin contează ce prezintă pictorul de peisaje, cît sentimentul pe care-l pune în ceea ce reprezintă.

Multe altele s-ar putea lua din gravuri şi aici se vede de nenumărate ori ce motive modestes ale configuraţiei solului îl puteau entuziasma pe Rubens. Dar şi acum liziera pădurii a găsit cea mai înaltă reprezentare prin gravura creată de Bolswert, în care este înfăţişat un deal înalt împădurit înconjurat de o apă, la poalele căruia un păstor de oi îşi păzeşte animalele.

Rubens şi-a luat întotdeauna libertăţi de diferite genuri ; trebuie să-i trecem cu vederea frecventa utilizare a curcubeului şi să recunoaştem în acelaşi timp că această sarcină n-a reuşit nimănui mai bine. Şi cît de curios este că a lăsat lumina soarelui să vină din două părţi diferite, fără ca acest procedeu să fie supărător ! Marea şi permanenta lui magie rezidă în alternanţa dintre nori şi pete de soare. Pe acestea din urmă le dirijează în prim plan mai ales asupra accesoriilor, a oamenilor şi turmelor ; dar şi drumuri părăsite, podeţe, trunchiuri tăiate, mărăcinişuri şi fire de apă mărunte îşi primesc valoarea de obiect şi valoarea spaţială, pentru că lumina şi umbra lui Rubens s-au ocupat de toate. Se adaugă o

201 admirabilă nuanţare mergînd spre planul mij-

lociu și spațiul din depărtare uneori modest, fără ca frumusețea tuturor oglinzilor de ape să fie uitată. Orizontul nu este acceptat la adîncimea pe care i-o dau cei mai mulți dintre olandezi, ci se situează mai degrabă la mijlocul tabloului. Clădirile care încep abia în planul mijlociu, fermele, capelele ș.a. nu ridică pretenții speciale. Forța dominantă a rămas întotdeauna efectul de lumină.

Uneori însă Rubens s-a lăsat antrenat de spiritul lui și împins să reprezinte grozăvia meteorică. Din cartea a treia a Eneidei a luat naufragiul lui Enea lângă Strofade (tabloul din Galeria Hope din Londra și după cum se pare o gravură corespunzătoare): „corabia s-a sfărîmat lovindu-se de o stîncă ascuțită pe care se afla un far; dintre cei salvați, unii se văd fugind; în depărtare un port rezistent; purpura sclipitoare a dimineții luminează norii negri de furtună și marea înfuriată“ (Waagen). Cel mai uimitor dintre aceste tablouri este însă „Potopul din Frigia“ (Galeria din Viena), menționat mai sus cu prilejul lui „Filemon și Baucis“; o vale înaltă și largă, cumplit înecată de o inundație, duce deja animale moarte; în văzduh o masă de foc și apă, norii, străbătuți toți de fulgere; lumina vine din toate părțile și în stînga, jos, se vede un curcubeu; nivelele apei sînt neverosimile și se contrazic între ele; totuși, avem în față o operă de un nivel superior. Ca o replică a acestui tablou apare apoi puternica gravură a lui Bolswert, unde nu este redat numai cerul în plină revoltă, pînă la ruperea norilor și munții dreپți pe fond de nori negri luminați de fulgere teribile, ci și marea minată de un uragan departe peste uscat, spre un oraș cu turle multe și spre locuri ceva mai apropiate, bogate în arbori și cu biserici. O inscripție atrage atenția că această luptă dintre elemente trebuie să fie socotită un simbol al neînțelegerilor de pe pămînt.

În sfârșit însă, într-unul din cele mai splendide tablouri din întregul Palazzo Pitti, norii de furtună de pe mare își iau rămas-bun iar în înalt, ca o depărtată arătare aeriană, se vede Palas implorîndu-l pe Jupiter; dulci adieri ale zorilor ocupă restul orizontului și în cea mai frumoasă lumină de basm se profilează ascuțit o înălțime încărcată cu căderi de apă, cetăți, grădini în terase și clădiri minunate. Sînt grădinile lui Alcinous, regele feacilor, al căror oraș portuar se vede în depărtare. În prim plan apare un Odiseu implorînd și gol, naufragiatul Odiseu, pentru care Palas pune o vorbă bună pe lângă Jupiter, în timp ce fiica regelui, ale cărei slujitoare voiseră să fugă din fața lui, poruncește calmă să fie ajutat să se îmbrace; este Nausicaa.

În felul acesta se întîlnesc, cel din Ionia și cel din Brabant, cei mai mari povestitori pe care i-a purtat pînă astăzi pămîntul, Homer și Rubens.



Ca artist și ca om, cu extraordinara lui personalitate, Rubens i-a atras atît pe contemporani cît și pe exegeții de mai tîrziu, în egală măsură. În 1604, Justus Lipsius îi scria prietenului său Scioppius că „Rubens al nostru s-a reîntors, îl cunoști, nu poți decît să-l iubești“. Începînd cu Giovanni Bellori, care a scris despre Rubens încă din 1672, atracția pentru genialul artist nu s-a stins niciodată, și au fost nenumărați criticii ce și-au consacrat rîvna și erudiția vieții și operei sale.

Se poate afirma că monografia lui Jakob Burckhardt este una dintre cele multe ; poate nu cea mai completă, față, de pildă, de ampla lucrare a lui Max Rosen, scrisă cu vie admirație — un adevărat monument, închinat, cum spune autorul în prefață, unuia din „cei doi sau trei dintre cei mai mari pe care i-a produs neamul său“ — și poate nici cea mai scînteietoare, dacă ne gîndim la paginile lui Fromentin, mult citat de Burckhardt pentru valoarea lor în critica de artă.

Mai mult, savantul de la Basel nu s-a ilustrat prin această lucrare despre Rubens. Este totuși semnificativ pentru istoricul elvețian de artă că atunci cînd a fost vorba să se consacre îndeaproape operei unui artist, acesta a fost Rubens. Dealtfel, cartea pe care a scris-o 204

despre el este singura lui monografie dedicată unui pictor.

De ce Rubens ?

Burckhardt a fost, după cum se știe, marele admirator și cunoscător al antichității greco-romane, istoricul devenit clasic al Renașterii italiene, primul care a dat o explicație științific-fundamentată apariției acestei epoci din istoria civilizației umane, care de la el încoace n-a mai reprezentat pentru nimeni un fenomen izolat, legat de apariția unor genii artistice, ci o dezvoltare firească, contrară concepției despre întunecatul Ev-Mediu. El l-a considerat pe Rubens contemporanul lui Shakespeare și al lui Calderon.

Dacă ar fi să ne orientăm după lucrările de referință sau sintezele generale, Rubens este reprezentantul tipic al barocului și artistul din care „au ieșit toți pictorii timp de două secole“.

Cercetînd esența lucrurilor și nu simplele aparențe, studiînd viața marelui flamand, vom înțelege că pe Burckhardt l-a interesat Rubens ca reprezentant tipic, autentic, al epocii lui. Ca perioadă istorică pictorul aparține unei lumi noi, a burgheziei comerciale din Țările de Jos, victorioasă nu numai prin noile relații stabilite în societate, dar și prin lupta de eliberare națională pe care a condus-o cu succes împotriva spaniolilor. În același timp, Țările de Jos, eroice și revoluționare, republicane și anticlericale, laice și iconoclaste, mărturisesc și în domeniul ideilor, în toate direcțiile, fecundele tendințe de afirmare a spiritualității umane.

Rubens reprezintă în istoria artei, nu activitatea extraordinar de bogată a unei personalități puternice, ci o întreagă școală, o întreagă epocă. A-i preciza locul este tot atît de dificil pe cît este a-l situa în alte domenii. Contradicțiile erau puternice, lupta care divide societatea și țara marelui flamand, —

acută. Reformă și catolicism, regalitate și spirit republican, autonomie și independență: preocuparea principală rămâne totuși lupta pentru independență și eliberare națională. Fi-rește că dezvoltarea contradictorie a societății și reflectarea ei în domeniul ideilor, al artei, își are consecințele. Pe de o parte un curent iconoclast, pe de alta tendința reprezentării unor subiecte religioase; însă din această luptă de opinii se afirmă noul, libertatea de expresie, reprezentarea descătușată a temelor religioase. Rubens nu mai e legat de canoane rigide, se inspiră din peisajul natal, din realitatea imediată. Dacă iconoclasmul bizantin din secolul al VII-lea și al VIII-lea a dus la închistarea, la închiderea artei în canoane fixe, reacția iconoclasmului din secolul al XVI-lea în Țările de Jos a avut dimpotrivă darul de a laiciza arta, de a o scoate de sub tutela unor prescripții. Ceva mai mult, artistul nu vrea să facă nici arheologie biblică, nici să respecte canoanele, dealtfel discutabile, ale Evului Mediu, pentru că acest lucru l-ar duce din nou la convențional. Pictorului îi place să transpună subiectul biblic în societatea lui.

În pictura alegorică, atunci când este vorba de o convenție, Rubens înțelege să fixeze printr-o alegorie o idee, procedează de altfel nu e nou, însă apare la el subordonat totdeauna necesității, reprezentării unei realități imediate a vieții în devenirea ei. „Das Augenblickliche“, ceea ce se întâmplă în momentul acela, constituie pentru marele artist elementul cel mai valoros, cel care trebuie fixat pentru totdeauna.

Concordanța dintre epocă și artist a constituit poate pentru Burckhardt imboldul cel mai puternic, cel ce l-a determinat să se oprească la un pictor care reprezenta cel mai bine epoca sa. Se mai adaugă atracția omului din Nord pentru o operă în care respiră suflul Italiei. Așa încât prin înțelegerea operei lui Rubens se poate pătrunde mai bine nu numai un 206

capitol din istoria artei, ci și o perioadă istorică. Pictura lui Rubens nu ilustrează însă doar o epocă precizată ci poate fi considerată, mai degrabă, parte integrantă dintr-o epocă de tranziție de la „Evul mediu târziu, prin Renastere, spre baroc“.

Dar Jakob Burckhardt l-a iubit pe Rubens și pentru munca lui culturală clasică, umanistă. El se referă de nenumărate ori la felul foarte precis și documentat în care abordează artistul subiectele din istoria greco-romană sau pe cele din mitologie. Istoricul de artă surprinde foarte bine faptul că Rubens nu picta din auzite, și se referă la amănuntul biografic bine cunoscut că citea mult. Când marele artist picta, un lector îi citea din clasicii latini, mai ales din Titus-Livius, Ovidiu și Virgiliu.

Este locul să amintim că marele istoric elvețian al artei a fost și cel care a dezvoltat în fond metodele școlii istorice germane, cea ilustrată prin Hamann, Herder, Winckelmann și continuată apoi de Hegel, Ottfried Müller, Kugler, Eduard Mayer. El a înțeles de la aceștia că frumosul nu e o categorie estetică metafizică, ci legată de gustul unei societăți care se formează dependent de întreaga ideologie a unei epoci. Ocupându-se de Rubens, Burckhardt s-a ocupat de o epocă, de o școală, cunoscându-se importanța pe care au avut-o în vremea respectivă discipolii din atelierul artistului și gravorii lui, precum și răspîndirea în Europa a operelor create aici.

Jakob Burckhardt nu stăruie pre mult în lucrarea lui asupra elementului anecdotic din biografia marelui flamand, deoarece consideră că toate incidentele și implicațiile biografice n-au alterat nimic din seninătatea și grandoarea operei, n-au diminuat suflul universal al genialului ei creator.

Cercetînd opera lui Rubens, Burckhardt, de altfel cunoscut teoretician al istoriei, formulează cîteva idei în legătură cu o anumită tipologie a culturii, care după concepția lui nu poate

fi luată decît din antichitatea greco-romană. El găsește și lansează de pildă perechea antinomică saturnin-dionisiac, situîndu-l pe Rubens în categoria saturnină. Această idee, formulată de Nietzsche și devenită clasică (Nașterea tragediei) se găsește în nucleu la Burckhardt, de care mai tînărul filozof german se consideră el însuși înriurit în multe privințe. Într-o admirabilă scrisoare adresată lui Jakob Burckhardt în septembrie 1886, Nietzsche, vorbind despre lărgirea ideii de tip uman, și înainte de toate despre contradicția dintre „conceptul moral și conceptul științific al vieții“, consideră că are comună această problemă cu Burckhardt cum nu o au amîndoi cu mulți dintre „cei vii și cei morți“. Se vede deci legătura profundă, nu întîmplătoare, ci de lungă durată, dintre cei doi gînditori.

Prezentînd în chip strălucit viața și opera unui artist atît de complex ca Rubens, Burckhardt s-a simțit atras de el îndeosebi prin faptul că, după propria sa concepție, corespundea cel mai mult acelui „spirit al timpului“, acelei legături intime și organice care există între o personalitate istorică și întregul context al epocii în care-și desfășoară activitatea.

Prin această ultimă lucrare, istoricul de artă ne transmite o sinteză a întregii sale concepții, desăvîrșit mărturisită în ambele lucrări care abordează mari epoci, aplicată de data aceasta la viața unui artist pe care l-a prețuit și iubit atît de mult pentru că opera i se integrează în epoca pe care a trăit-o atît de organic „încît cariera sa pare cu totul normală“.

CRISTINA PETRESCU

**ALBANI, Francesco** — Pictor italian născut la Bologna la 17 martie 1578, mort la 4 oct. 1660 în același oraș. Pictor aulic, favorit al cardinalului Scipione Borghese, pictează tablouri cu subiecte mitologice sau cu caracter religios. (Cele patru elemente, Dansul amorasilor etc.).

**ALBERTI, Cherubino**, zis Borgheggiano, pictor și gravor născut la Borgo San Sepolcro în 1553, mort la Roma în 1615. Membru al Academiei Sfintul Luca din Roma, un loc important în opera lui îl ocupă gravura. A lucrat la început sub conducerea lui Cornelius Cort; devine un excelent burinist.

**ARPINO**, le Chevalier d' v. Cesari, Giuseppe. Pictor născut la Roma în 1568 (sau 1560 ?), mort la 3 iulie 1640. Își asigură protecția papilor Grigore al XII-lea și Clemente al VIII-lea, înnobilit de Ludovic al XIII-lea. Unul din celebrii pictori ai timpului, cu toate că pictura sa nu este scutită de unele lipsuri sau defecte.

**AUDRAN**. Celebră familie de pictori, sculptori și gravori. Charles (Karl) Audran, desenator și gravor acva fortist și burinist, născut la Paris în 1594, mort în 1674. A studiat la Roma unde a executat planșe după Pietro di Cortone, Andrea Sacchi etc. Reîntors în Franța, la Lyon, apoi la Paris, unde s-a stabilit. A fost profesor al fratelui său Claude și nepoților Claude II și GERALDE II. Claude Audran I, desenator și burinist născut la Paris în 1597, mort la Lyon în 1675. Frate mai mic al lui Charles. Gravurile sale, nu lipsite de îndeminare, sînt cam grosolane. Influențat de Cornelius Cort, Agostino Carracci, Villamens.

**BALLEN**, Hendrik Van zis cel bătrîn, pictor născut la Anvers în 1575 mort în același oraș la 17 iulie

1632, aparține școlii flamande. Călătorii la Roma, pictează pe lemn și piele. Colaborator al lui Jan Breughel (de Velours), Franz Snyders, în opera lui se resimte influența marelui său prieten Van Dyck. A avut 11 copii dintre care unii pictori.

**BALLEN, HENDRIK Van**, „cel tânăr“, pictor de istorii, din școala flamandă, născut la Anvers la 16 ian. 1623, mort în același oraș la 2 mar. 1661. Fiul al lui H. V. Ballen „cel bătrîn“, a fost elevul lui Jean Wildens. Călătorește la Roma, în Franța la Tours, la Geneva ; pictează subiecte religioase.

**BALLEN, Jean Van**, pictor de istorii și de gen, născut 1611, (?), mort la 23 mar. 1654, aparține școlii flamande. Fiul cel mare al lui H. v Ballen cel bătrîn. Tablourile sale reprezintă de preferință grupuri de copii sau de îngeri. Are și o copie a Grădinii Amorului (Jardin d'Amours) a lui Rubens, care se găsește la Viena.

**BELLORI, Giovanni Pietro**, pictor și scriitor, istoric și critic de artă, născut la Roma în 1615 (?), mort în 1696. Autor al unei cărți asupra Vieților pictorilor (care a fost tradusă și în românește), păreriile sale asupra artei au avut o mare influență, născînd chiar un curent în critica de artă : bellorismul.

**BERNINI, Clemente**, pictor animalier din școala italiană a sec. XVIII. Profesor la Colegiul Nobililor din Parma. Cunoscut prin ornitologia Europei de sud.

**BERNINI, Giovanni-Lorenzo**, zis și Berninul (le Bernin) arhitect și sculptor, născut la Neapole la 7 dec. 1598, mort la Roma la 28 noiembrie 1680. Fiul sculptorului toscan Pietro Bernini. Ludovic al XIV-lea l-a chemat în Franța în 1665 ; promotorul unui stil împodobit și involburat.

**BOLSWERT, Schelte Adams (Schelte van Bolswert)** — pictor și gravor din școala olandeză ; născut la 1581, mort la 28 dec. 1659, frate cu Boetius Bolswert, alt mare gravor. S-a instalat la Anvers și a devenit prietenul lui Rubens și interpretul operei maestrului. A pierdut un ochi și purta un monoclu negru care totuși nu-l stînjenea la lucru. Ne-a rămas un singur tablou : Ridicarea la cer a Fecioarei.

**BRUEGEL, sau BRUEGHEL, Jean și Bruegel de Velours**, pictor de istorii, peisaje, flori, fructe și gravor din școala flamandă. Născut la Bruxelles în 1558, mort la Anvers la 15 ian. 1625. Fiul mai mic al lui P. Brueghel cel bătrîn. A trăit în intimitatea lui Rubens, care i-a cerut concursul pentru a picta peisaje și flori. Cel mai însemnat

rod al acestei colaborări a fost „Adam și Eva în paradisul terestru”. A lucrat și pentru Van Ballen și Rottenhammer.

**LE BRUN**, Charles, pictor de istorii și gravor din școala franceză ; născut la Paris la 24 febr. 1619, mort în același oraș la 12 febr. 1690. Protejat de Ludovic al XIV-lea, care l-a numit primul său pictor, a început prin decorarea unor săli de la Luvru, mai apoi la Versailles. A decorat și palatul lui Colbert. Cel mai fecund dintre pictorii francezi de istorii.

**CADORE** — Vale a Veneției în provincia Belluna. Între 1508-9 au loc lupte între împăratul Maximilian și Veneția pentru Cadore.

**CARLETON**, Sire Dudley, Viconte Dorchester. Om de stat și diplomat englez născut la 1573, mori la 1632. Atașat secretar în ambasada lui Sir Thomas Parry în Franța (1602), ambasador la Veneția (1610). Negociator al păcii de la Asti, ambasador la Haga (1615), însărcinat cu o misiune pe lângă Richelieu. Obține titlul de lord Carleton în 1626. O nouă misiune diplomatică în Olanda în 1628. Ginere al lui Henry Saville, savant elenist, l-a ajutat în această activitate. A lăsat o vastă corespondență diplomatică în parte publicată.

**CESARI** (Giuseppe), v. Arpino.

**CORTONA**, Pietro, dar vezi și **BERRETINI** sau Berretini. Pietro, pictor arhitect, născut la Cortona în 1596, mort la Roma la 16 mai 1669 ; din școala italiană. Elevul lui Baccio Carpi. Din tablourile sale : Răpirea Sabinelor și Bătălia lui Alexandru, atrag atenția papei Urban al III-lea. A lăsat o bogată activitate, avînd o mare facilitate în lucru.

**CARRACCI**, Annibale — pictor și gravor original din Bologna (1560—1609). — Cel mai strălucit din familia de pictori Carracci, a studiat la Parma și Veneția. Reîntors la Bologna este autorul unei opere care mărturisește un maestru foarte exigent cu opera sa : „Apariția Fecioarei Sf. Luca”, Sf. Ecaterina și capela de la Reggio, decorarea palatului Cardinalului Odoardo Tarnin. Mort la Roma, a cerut să fie înmormîntat lângă Rafael.

**CARRENNO** (scris și **CARRENO**) de Miranda, Don Juan — pictor de istorii și portrete al școlii spaniole, născut la 25 mar. 1614, mort la Madrid în sep. 1685. Devine pictor al regelui Filip al IV-lea, a pictat Pandora și Epimeteu, Vulcan etc. Propus pentru o decorație, o refuză politicos : „pictura n-are nevoie de decorații, dimpotrivă, ea le dă”.



**CHAMPAIGNE** (scris și **CHAMPYNE**, **CHAMPA-GNE**), Philippe, pictor de istorii, născut la Bruxelles în 1602, mort la Paris în 1674 ; aparține școlii flamande. — Prieten cu Nicolas Poussin, a executat 6 mari pinze pentru Carmelitele din rue Saint-Jacques : „Nașterea“, „Circumcizia“, „Adorarea regilor“, „Prezentarea în templu“, „Învierea lui Lazăr“, „Ridicarea la cer a Sfin-tei Fecioare“.

**DE CRAYER**, **JASPER** sau (Gaspar) de — pictor de istorii din școala flamandă, născut la Anvers la 18 nov. 1584, mort la Gand la 27 ian. 1669. Elev al lui Raphael Coxie la Bruxelles, s-a că-sătorit cu Catherine Janssens. A lucrat la arcul de triumf pentru intrarea cardinalului Infant în 1634, pictor la curtea acestuia de la 1635 la 1645 ; l-a pictat și portretul ecvestru.

**DECIUS MUS**. Erou din istoria romanilor, celebru prin jertfa sa în războiul cu latinii. Fiind trib-un militar în 343 î.e.n., a salvat armata ro-mană blocată de samniți. În 340 a fost ales consul cu T. Manlius Torquatus pentru a se lupta cu latinii insurgenți. În bătălia de la Capua comandă aripa stângă a romanilor ; s-a aruncat în învălmășeala luptei pierind, însă în-bărbătindu-i pe romani care au rămas învin-gători. Jertfa sa a inspirat pe mulți pictori.

**DELMONT**, Deodolat (variante ale numelui : Deodo-lat van der Mont, del Mont) născut la 24 sep. 1582, mort la Anvers la 24 nov. 1644. Elev și prieten, mai apoi și înrudit cu Rubens pe care-l însoțește în Italia în 1608. Ne-au rămas puține tablouri, altele se bănuiește a fi lucrate în co-laborare cu maestrul său.

**DIPPENBECK** (**DIEPPENBECK**), Abraham van — pictor de istorie din școala flamandă, născut la Bois-le-Duc în 1596, mort la Anvers în 1675. A pictat pe sticlă și a executat vitralii pentru biserica Saint Paul. Intră apoi în atelierul lui Rubens, devenindu-i elev și prieten. Finețea lucrului său îl așază printre cei mai buni dintre colaboratorii maestrului.

**DOLCI**, Carlo, — pictor din școala italiană, născut la Florența la 25 mai 1616, mort în același oraș la 17 ian. 1686. Elev al lui Jacopo Vignali ; a executat multe capete de Madone. Imita natura în cele mai mici detalii și dă o expresie adevă-rată sentimentelor inspirate din fizionomie și din pietate.

**DOMENICHINO** (— dominicanul, nume sub care este cunoscut **ZAMPIERU** sau **SAMPIERI**, Dome-nico — pictor de istorii și gravor, născut la Bologna la 21 oct. 1581, mort la Napoli la

6 aprilie 1641. Picturi mai cunoscute : „Moartea lui Adonis“, „Comuniunea Sfântului Ieronim“, decorarea vilei Frascati, picturi la Vatican în timpul papei Grigore al XV-lea etc.

**EDELINCK** sau **EDLINK**, Gérard — gravor, născut în 1652 la Anvers, mort la Paris la 2 apr. 1707. Elev al lui Jasper Huberti și Cornelius Galle. Chemat la Paris de Colbert a lucrat sub direcția lui Poilly, devine gravorul lui Ludovic al XIV-lea, obține o pensie regală, membru al Academiei : unul din marii gravori ai sec. al XVII-lea. Din aceeași familie : Gérard Edelinck fils sau Michel Gérard (1679—1728) pictor și decorator, fiul lui Gérard Edelinck ; Jan Edelinck, gravor și negustor de obiecte artistice (1643—1680) frate al lui Gérard tatăl.

**EGMONT**, Justus Van sau Justus Verus ab Egmont, pictor de istorii și portrete din școala flamandă, născut la Leyda la 22 sep. 1601, mort la Anvers la 8 ian. 1674. Elev al lui Kasper van der Hoecke în 1615 la Haga, apoi în 1617 trimis de Rubens să picteze catedrala din Malines, se duce la Paris, devine pictor al lui Ludovic al XIII-lea și al XIV-lea. Unul din fondatorii Academiei de Pictură de la Paris în 1648, se reîntoarce la Bruxelles în 1649.

**FARNESE**, Alessandro, fiu al lui Ottavio și al Margheritei d'Austria, fiica lui Carol Quintul, născut la Roma la 27 aug. 1545, a îmbrățișat cariera militară participând la lupta de la Lepanto și la luptele din Olanda, Franța, Flandra. Duce de Parma și Piacenza.

**FONTANA**, Giambattista pictor și gravor din școala austriacă, născut în Tirol la 1525, mort la 1587. A lucrat la Roma și Veneția, este autorul unui stil bogat și maiestuos. Gravor în metal, printre lucrările sale : Christos purtând crucea, Răstignirea, Sfântul Martin, Ezechiel, Martiriul Sfântului Petru.

**FRANCKEN** sau **FRANK**, familie de pictori care pornește de la Nicolas Francken (1520—1596) până la Constantinus (1661—1717) ; numără vreo 15 artiști.

**FRANCKEN** sau **FRANK**, Ambrosius cel bătrîn, pictor de istorii, născut la Herenthals în 1544, mort la Anvers la 16 oct. 1618.

**FRANCKEN** sau **FRANK**, Frans (Frans cel bătrîn), pictor de istorii și portrete, născut la Herenthals (1542—1618), elev al lui Frans Floris, care se bucura de o mare celebritate ; a avut, la rîndul lui, mulți elevi : Goltzius, Jan de Vaal, Van der Maest etc.

- FROMENTIN**, Eugène, pictor și literat francez, născut la La Rochelle la 24 oct. 1820, mort la 27 aug. 1876. Elev al lui Cabat de care se diferențiază prin eleganța desenului Fromentin a scris un roman, „Dominique” și „Les maîtres d'autrefois”. (1878), lucrare celebră, apărută și în limba română.
- VAN GEEST**, Wibrand-Simonsz de, zis și cel bătrîn, portretist născut la 1592, mort la 1659, din școala olandeză, fiul unui pictor din Louvain. A locuit la Anvers și Utrecht. A călătorit în diverse alte orașe din Belgia și a lucrat la Amsterdam și Louvain.
- GERBIER**, Balthasar (Gerbier d'Ouvilly), pictor născut la Anvers (cca 1593, mort la Londra în 1667). Aparține școlii flamande. După mai multe călătorii în Italia, regele Angliei îl cheamă la curtea sa : execută portretul infantelui destinat a deveni Iacob I. Călătorește și în America, se reîntoarce în Anglia : „Intrarea triumfală a lui Iacob II în Londra” (1667).
- GIORDANO**, Luca (zis și La Presto), pictor și gravor în acva forte din școala italiană, născut la Neapole în 1632, mort în același oraș în 1705. A studiat la Roma copiind operele lui Rafael sau altele ca : „Bătălia lui Constantin” de Giulio Romano. După o ședere la Milano și Veneția se reîntoarce la Napoli, pictează mai multe tablouri cu subiect religios : Sfîntul Nicolae luat de îngeri. Chemat la Florența de marele duce Cosimo III a decorat capela San Andrea Corsini.
- GOLTZIUS**, Heinrich (Goluzius sau Goltz sau Goltius Hendrik), pictor și gravor, născut la Mulbrecht (febr. 1558), mort la Haarlem la 29 dec. 1616, din școala olandeză. După călătorii în Italia și Germania vizitează pe Sadeler la München. Unul din marii gravori ai timpului a executat 300 de gravuri foarte căutate de amatori.
- GRIMANI** (dogi ai Veneției : mai mulți cu acest nume) : Antonio Grimani, născut în 1436, doge : 6 iulie 1521 — 7 mai 1523 ; Marino Grimani, 26 apr. 1595 — 25 dec. 1605 ; Pietro Grimani : 30 iunie 1741 — 7 mar. 1752.
- GUERCINO**, Giovanni Francesco Barbieri (1591—1666 Bologna). Pictor italian de naturi statice. A pictat în biserica Sf. Petronilla. După moartea lui Guido Reni, în 1642, s-a stabilit la Bologna. I s-au păstrat : Circumcizia lui Iisus, Căsătoria Fecloarei, Buna Vestire, Fiul risipitor, Agar și Ismael etc.
- GURLITT**, Ludwig-Heinrich-Theodor — Peisagist, născut la Altona la 8 martie 1812, mort la Nannndorf la 19 sep. 1897. Membru al Academiei daneze.

Cele mai multe din tablouri se găsesc în muzeele din Copenhaga și în colecțiile regale.

**HYMANS, Henri** — istoric de artă și litograf, născut la Anvers la 8 aug. 1836, mort la Bruxelles la 2 ian. 1912. (Școala belgiană).

**JANSSENS, Abraham** (numit și van Nuyssen), pictor de istorii, născut la Anvers (cca 1575), mort în același oraș la 25 ian. 1632. Elev al lui Jan Snallinck, în 1585 a pictat multe biserici din Flandra, cum ar fi biserica Carmelitelor din Anvers unde a pictat : Punerea în mormint, Intrarea în biserică, Iisus cu Sf. Ecaterina și Sf. Cecilia. Se citează, de asemenea, la catedrala din Gand o „Coborîre de pe cruce”. Maestrul lui Geerard Zegers și Theodor Rombouts. Houbraken afirma că Janssens ar fi fost inamic declarat al lui Rubens, dar aceasta este foarte discutată de critică.

**JEGHER, Christoph** (Jegher sau Jeghers sau Jegers), Christophe sau Christoffel). Gravor pe lemn și pe metal născut în Germania (1578 ? 1590 ?), mort la Anvers în 1652. (Școala germană). Maestru la Anvers, în 1627. A lucrat mult pentru Rubens căruia i-a gravat pe lemn mai multe compoziții pe care marele maestru flamand își propunea să le publice. Aceste lucrări, produse sub supravegherea maestrului, sînt executate cu o mare virtuozitate și dau iluzia desenului în peniță. După moartea lui Rubens, Jegher a răscumpărat gravurile pe lemn și le-a exploatat pe cont propriu. A reprodus și desene ale lui F. Franck (1637) și ale altor maestri.

**LAEHEN, Christoph van**, numit și **LAMEN** sau **Læmen** ; Christoffel Jacobsz van der. Pictor decorator, născut în 1615, mort la Anvers în 1651 (Școala flamandă). Elev al tatălui său Jacob van der Lamen.

**LERMA, ducele de, Francisco Gomez de Sandoval y Rojas**, marchiz de Denia, conte, apoi duce, om de stat spaniol, născut în 1625, devine primul secretar al infantelui Filip III care-l face prim ministru. El suferă eșecuri în agresiunea contra Angliei și trebuie să recunoască independența Provinciilor-Unite ale Țărilor de Jos (1608). Administrator financiar nedemn, este autorul depozitării averilor de bunurile lor. Filip al IV-lea, noul rege, a ordonat o anchetă asupra gestiunii fostului ministru, care a trebuit să restituie tezaurului o bună parte din rapturile sale.

**LEYDEN, Lukas van**, numit și **Lukas Huygenz**. Pictor și gravor, născut la Leyda în 1494, mort în 1538. (Școala olandeză). Puține lucrări îi pot fi atribuite cu certitudine ; cele mai multe care-i poar-

tă numele sînt lucrări executate ulterior de pictori anonimi sau copii executate după gravuri ale sale.

**LIPSIUS, Justus** (filozof) (Juste sau Joest), filolog belgian, născut la Overysse lingă Bruxelles la 18 oct. 1547, mort la Louvain în 1606. S-a ocupat de studiul antichității. Profesor la Iena, apoi la Köln. Lucrarea : *Variarum Lectionum liber quator*, edita di Tacit. Lucrarea sa : *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* (1589) a stîrnit controverse, fiind acuzat de unii că favorizează inchiziția dimpotrivă, aceasta i-a cenzurat-o. Profesor la Louvain. Reconciliat cu catolicii. Serviciile aduse filologiei și istoriei sînt imense.

**MESSIS, Quentin**, cunoscut mai ales sub numele de *Metsys*. Pictor de subiecte istorice, religioase și portrete, născut la Louvain către 1466, mort între 13 iulie și 16 septembrie 1530. Cel mai important dintre pictorii școlii flamande în perioada de la Anvers. Opera lui capitală a fost „Punerea în mormînt” de la Muzeul din Anvers.

**MEULEN, van der, Adam** (Frans), pictor bataillist, elevul lui Peter Snayers, face parte din școala flamandă. A fost botezat la Bruxelles în 1632 și a murit la Paris la 15 oct. 1690.

**MOMPER, Jodocus**, cunoscut și sub numele de Josse II sau Joost cel tînăr. Peisagist și gravor din școala flamandă, născut la Anvers în 1564, mort tot aici la 5 febr. 1635.

**NIOBE și NIOBIZII**. Fiica regelui Libiei Tantalus — Legenda (Homer, Iliada XXIV 599.620) — se laudă cu cei 20 de fii ai ei mai ales față de Latone (rivala care nu avea decît doi).

**NÖRDLINGEN** = Localitate în Bavaria (R.F.G.) În războiul de treizeci de ani, suedezii au fost prima oară înfrinți în fața localității Nördlingen, la 6 sep. 1634. În 1802 localitatea revine Bavariei.

**OOST van, Jacques** cel bătrîn, pictor de subiecte istorice și portrete al școlii belgiene. S-a născut la Bruges în februarie 1601, a murit în 1671. A fost elevul lui Annibale Carracci.

**PALAMINO, Juan Bernabe**, pictor și gravor din școala spaniolă ; născut la Cordova în 1692, mort la Madrid în 1777.

**PASSERI, Nicola**, pictor de portrete și subiecte religioase, sculptor, burinist, critic de artă și arheolog. Născut la 17 august 1724 la Faenza, mort la 2 aprilie 1799, la Neapole.

**PONTUIS, Paul**, gravor, cunoscut și sub numele de Paul Du Pont, desenator și gravor din școala 216

flamandă. Născut la Anvers în 27 mai 1603, mort tot aici la 16 ianuarie 1658. A lucrat pentru Rubens din 1624 până în 1631, creînd reproduceri, care sînt admirabile stampe, sub directă supraveghere a maestrului. A fost unul din cei mai mari gravori flamanzi.

**RICCIARELLI, Daniele**, zis și Daniele da Volterra, pictor și sculptor din școala italiană, născut la Volterra în 1509, mort la Roma la 4 aprilie 1566, l-a cunoscut pe Michelangelo. Ca pictor atinge apogeul cu o : Coborîre de pe cruce din biserica Trinită dei Monti, iar ca sculptor bustul lui Michelangelo. A turnat în bronz calul statuii lui Ludovic al XIII-lea.

**RENI, Guido**, pictor în acvaforte, născut la 4 noiembrie 1575, mort la 18 august 1635 la Bologna. Elev al lui Carracci. S-a inspirat din Caravaggio și va opta pentru forme mai grațioase. A pictat la Roma, mai apoi la Neapole. A realizat o operă abundentă.

**SNAYERS, Pieter sau Paeter**, pictor de bătălii și de vînătoare. Născut în 1592, mort la Bruxelles în 1666. (Școala flamandă). Pictor la curtea Isabellei, a cardinalului Infant Ferdinand, a lui Ludovic Wilhelm și a lui Don Juan de Austria ; elev al lui Van der Meulen ; se remarcă prin exactitatea detaliilor în scenele de bătălii sau de vînătoare, în peisaje.

**SNYDERS, Frans, sau Snyeders sau Snyers**. Pictor de animale sau naturi statice, din școala flamandă. Născut în 1579, mort la 19 aug. 1657 la Anvers. Elev al lui Pieter Breughel și parțial al lui van Balen. Căsătorit cu Margarethe de Vos. Van Dyck îl considera cel mai bun dintre colaboratorii lui Rubens. A pictat în genuri diferite, scene de istorie, portrete, peisaje, scene de familie și de vînătoare. Principalul colaborator al lui Rubens în scene cu animale. Subiecte : Animalele intrînd în Arca lui Noe, Creația animalelor patrupede și a păsărilor, Paradisul terestru. A pictat interioare.

**SOUTMAN, Pieter Claenz**. Pictor de portrete și figuri, gravor în acvaforte. (Școala olandeză). Născut la Haarlem în 1580, mort în același oraș la 16 aug. 1657. Probabil elev al lui Rubens, colaborator al maestrului, care l-a remarcat ca desenator. Pictor la curtea lui Vladislav Sigismund, regele Poloniei.

**STEEN, Jan Havicksz**, pictor de gen. Născut la Leyden în 1626, mort în același oraș la 3 febr. 1679. (Școala olandeză). Autor al unor tablouri mici, cu scene de viață intimă, din familia și pro-

prietatea lui ; multe nu corespundeau gustului epocii, cu toate că sînt îngrijit executate.

**TACCA**, Pietro, sculptor și arhitect din școala italiană, născut la Carrara în 6 septembrie 1577, mort lângă Florența în 26 octombrie 1640, cunoscut pentru cele trei statui ecvestre ale lui Henric al IV-lea, cele ale lui Filip al III-lea și Filip al IV-lea ai Spaniei, de la Florența.

**TEMPESTA**, Antonio, pictor și gravor din școala italiană, născut la Florența în 1555, mort la Roma la 5 august 1630. Cunoscut prin scene de vîna-toare și batailliste, cavalcade, procesiuni și fres-ca palatului Bentivoglio.

**TENIERS** sau **Temer**, David II sau cel tînăr, pictor de eseuri și gravor, născut la Anvers în 1610, mort la Bruxelles la 25 aprilie 1690, de școală fla-mandă. Elev al lui Rubens și Brouwer. Prieten cu Rubens, în intimitatea căruia a trăit.

**TENIERS**, David I, cel bătrîn, pictor și gravor, născut la Anvers în 1582, mort în același oraș la 29 iulie 1649, de școală flamandă. Elev al fratelui său Julien. Călătorește în Italia, la Roma. În-tors la Anvers, a pictat mari compoziții religi-oase dar și peisaje și serbări cîmpenești în care fiul său David l-a eclipsat.

**THULDEN** sau **Tulden** (Theodor van). Pictor, gravor cu burin și acvafortist, născut la Bois-le-Duc la 9 aug. 1606, mort în același oraș în 1676. Elev al lui Blyenberch și Rubens, a trăit la Paris, la Fontainebleau, Anvers. Unul din cei mai buni colaboratori ai lui Rubens, a realizat un mare număr de acvaforte după Rubens și alți pictori.

**TOMYRIS** — numele unei regine a messageților în luptă cu care a murit Cyrus, regele Perșilor. He-rodot povestește că Tomyris, atacată de regele perșilor, l-ar fi pierdut pe fiul său Spargapises care, capturat de inamici, s-ar fi sinucis și că regina, luînd corpul lui Cyrus, l-ar fi afundat într-un vas de sînge. Dar se pare că Cyrus era încă în viață la 529.

**UDEN**, Lucas van, pictor peisagist, născut la Anvers la 18 oct. 1595, mort în același oraș în 1672. In-fluențat de Rubens, cu care a colaborat pentru fond și peisaje. A gravat mult peisaje.

**VERMAYEN** sau **VERMEYEN** sau **VERMAY**, Verme-jen (Jan Cornelisz), supranumit și Barbudo Bar-balonga. Pictor de istorie și gravor, născut la 1500 la Beverweyk lângă Haarlem, mort la Bruxelles în 1559 ; școala olandeză. A studiat și în Italia. În serviciul Margaretei de Austria și a lui Maximilian, intră în 1534 în serviciul lui Carol Quintul ca inginer și artist, însoțindu-l

pe monarh în campanii sau în călătorii. S-au păstrat puține gravuri de la el.

**VORSTERMAN** sau **Vosterman** (Lucas Emil) cel bătrîn, pictor, desenator și gravor în metal, născut în 1595, mort la Anvers în 1675 ; școala flamandă. A lucrat sub directivele lui Rubens și a reprodus cîteva capodopere ale lui, mai ales Adorarea magilor și celebra Coborîre de pe cruce.

**VOS** **Martin de**, pictor de istorie și portrete, născut la Anvers în 1532, mort tot acolo la 4 dec. 1603. Elev, prieten și colaborator a lui Tintoretto ; a pictat peisaje în tablourile marelui venețian.

**VOS**, **Simon de**, pictor de istorie și de gen, născut la Anvers la 28 oct. 1603, mort în același oraș la 15 oct. 1676. Elev și colaborator al lui Rubens în catedrala din Anvers (Coborîrea de pe cruce și altele, semnate.)

**WILDENS**, **Jan**, pictor de peisaje și scene de vînătoare, din școala flamandă. Născut la Anvers în 1586, mort tot la Anvers în 16 octombrie 1653. A pictat pentru Rubens fondurile tablourilor și arborii.

**WAAGEN** (**Friederich Ludwig Heinrich**), pictor de scene istorice, portretist și peisagist, născut la Göttingen în 1750, mort la Dresda în 1822. Elev al lui F. Kobell ; călătorie la Roma ; fondează o academie de pictură și desen.

**WOUVERMANS**, **Philippe**. Pictor de peisaje și bătălii, născut la Haarlem în 1619, mort în același oraș în mai 1668. Creator de peisaje și bătălii, dar și castele, serbări, vînători și mai ales cai.

**ZUCCARO**, **ZUCCERO** sau **Sucarus**, **Federigo**, pictor de scene istorice și portrete, născut probabil la San-Anjelo in Vado pe la 1540, mort la Ancona la 20 iulie 1609. A lucrat alături de fratele său și de Baroci la decorarea palatului Belvedere (Moise și Faraonul, Nunta de la Cana). Chemat la Florența, a terminat cupola de la Santa Maria dei Fiori ; la Anvers a desenat cartoane pentru tapiserii. A lucrat și la Amsterdam, Londra [Portretul Mariei Stuart, portretul reginei Elisabeta (atribuit.)] Reîntors în Italia, la Veneția, a fondat după aceea la Roma Academia Sfîntului Luca. A scris în 1607 o lucrare asupra artei.



# SUMAR

	<u>pag.</u>
Introducere . . . . .	5
Universul lui Rubens . . . . .	11
Postfață . . . . .	204
Indice de nume biografic . . . . .	209

REDACTOR : VICTOR H. ADRIAN  
TEHNOREDACTOR : PETRE DUMITRU

---

BUN DE TIPAR : 20 Iunie 1978

APĂRUT 1978

COLI DE TIPAR 9,33 ; PLANȘE 12

C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 75 (493)

C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7

TIRAJUL : 40.000 EX.

---

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET”  
STR. FABRICA DE CHIBRITURI NR. 9-11  
BUCUREȘTI. REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biografii. Memorii. Eseuri

# universul lui rubens



Într-unul din cele mai splendide tablouri din întregul Palazzo Pitti, norii de furtună de pe mare își iau rămas bun iar în înalt, ca o depărtată arătare aeriană, se vede Palas implorindu-l pe Jupiter : dulci adieri ale zorilor ocupă restul orizontului și în cea mai frumoasă lumină de basm se profilează ascuțit o înălțime încărcată cu căderi de apă, cetăți, grădini în terase și clădiri minunate. Sint grădinile lui Alcinous, regele feacilor, al căror oraș portuar se vede în depărtare. În prim plan apare un Odiseu implorind și gol, naufragiatul Odiseu, pentru care Palas pune-o vorbă bună pe lângă Jupiter...

În felul acesta se întâlnesc, cel din Ionia și cel din Brabant, cei mai mari povestitori pe care i-a purtat pînă astăzi pămîntul, Homer și Rubens.

Jacob Burckhardt